Bienvenu : vers un nouvel art urbain

Carole Mouton

▶ **To cite this version:**

Carole Mouton. Bienvenu : vers un nouvel art urbain. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01080042

HAL Id: dumas-01080042

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01080042

Submitted on 4 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 . Panthéon-Sorbonne . Centre Saint Charles . UFR 4

BIENVENU

Vers un nouvel art urbain

Carole Mouton. Master art de l'image et du vivant. Session 2014.

Sous la direction de YANN TOMA

Remerciements

Entre confrontation et épanouissement, ces cinq années passées au centre Saint Charles représentent une période personnellement significative. Fort en découvertes, chaque enseignement dispensé a proposé une nouvelle approche du monde. Ces nouveaux regards, m'ont permis d'entreprendre la création comme moyen d'expression à part entière. La pertinence des sujets d'études dispensés par l'université Panthéon Sorbonne m'a offert une approche de l'art en cohésion avec la réalité du marché. Je remercie BENJAMIN SABATIER, VINCENT DULOM, MICHEL VERJUX et AGNES FOIRET de m'avoir aidée à concrétiser mes idées, par l'expérimentation, tout au long de ma licence. Leurs soutiens m'ont permis d'envisager le master recherche comme continuité pertinente.

Par le développement de la pensée, chaque séminaire a offert un échange inédit entre tous ses acteurs. Mes remerciements s'adressent en particulier à YANN TOMA. Directeur de recherche, il a su par son énergie captiver mon esprit. Disposé et pédagogue, son enseignement atypique, offre un renouvellement de la pensée inévitable. Son soutien, pendant ces deux années de recherches, m'a permis d'aborder la pratique artistique sous un nouveau jour. Je remercie également les membres du jury, invités par YANN TOMA, qui ont su accorder attention à ma proposition en l'enrichissant de leurs regards. La soutenance, par sa finalité résultante, marque alors un nouveau départ.

Ce mémoire n'aurait pas été possible sans l'intervention consciente, d'un grand nombre d'individus. Je tiens donc également à remercier toutes les personnes responsables de lieux, d'événements, d'organisations et d'associations qui m'ont aidées à promouvoir et présenter mon travail dans les meilleures conditions. Leur confiance m'a permit d'approfondir mon sujet par l'expérience. En dernier lieu, je tiens à remercier chaleureusement mes proches, famille et amis, qui ont su êtres à mes cotés et m'accompagner tout au long de ce cheminement périlleux. Entre doutes et convictions, recherches et découvertes, chaque moment partagé m'a offert la possibilité d'amener ma réflexion toujours plus loin…

Dédicace

« Cordialement »

Sommaire

Remerciements 2
Dédicace 3
Sommaire 4
Introduction 5
1. Démarcation – Fugacité extérieure 7
1.1. Ville, appréhension en jeu 8
1.2. Architecture, regard en matière 33
1.3. Action, rencontres en public 52
1.4. Passants, contexte en souvenir 64
1.5. Imposer, composer, abandonner 74
2. Conciliation – Pérennité intérieure 75
2.1. Cibler l'empreinte 76
2.2. Immortaliser l'instant 91
2.3. Retranscrire l'abandon 102
2.4. Transmettre la disparition 119
2.5. Proposer, exposer, conserver 134
Conclusion 137
Glossaire 140
Table des illustrations 141
Index des noms propres 143
Bibliographie 144
Table des matières 147
Annexes 149
1. Dans ce monde… 150
2. Divinité Urbaine 153
3. Carré fétiche 158
4. Vente flash ! 161
5. Objeticide 165
6. Consomas 170
7. Mappage 175
8. Espèce de… 180

Introduction

Depuis une cinquantaine d'années, les arts de rues se sont démocratisés. Loin de se cantonner à une réalité locale, la globalité du mouvement interroge chercheurs et écrivains. Les ouvrages dédiées aux arts de rues fleurissent et proposent tous une interprétation de ce mouvement atypique. Né dans la rue, dans les années soixante, les pratiques urbaines se développent à l'avènement d'une urbanisation de masse. Plus communément catégorisé sous l'appellation de *Street art*, l'activisme urbain s'impose dans un espace façonné par l'architecture. Industrialisation, urbanisation, consommation. Régit par les flux marchands, le territoire urbain est alors lieu d'échanges et de promotion. L'espace public des villes devient symbole de vie en société. Lieu du peuple, il regroupe les individus sans distinction. Lieu social et anti social par excellence, la rue est synonyme de diversité. Aussi bien par ses composants, que ses acteurs, elle offre une nouvelle appréhension du monde. Intégrés au réel, les arts de rue s'imposent dans la vie quotidienne.

Des créations en tout genre apparaissent dans les villes, de la peinture, à l'installation, en allant de la projection à la performance, la rue est devenue un centre de recherche créatif. Lieu de visibilité et de partage, elle offre la possibilité d'un échange sans intermédiaire. En confrontation directe, elle permet alors l'expérience artistique. Les distinctions techniques ne représentent pas à elles seules, les enjeux des pratiques urbaines. La création s'établit dans un contexte sensible et moderne. La ville, par ses différentes caractéristiques offre une nouvelle appréhension du territoire. Entre jeu et découverte, l'espace urbain transforme nos comportements. Terrain particulier, cadre quotidien, la ville est lieu de vie. Régie par l'architecture, l'organisation de nos espaces se trouve façonnée pour une meilleure optimisation des flux. Les comportements, induits par la planification, instaurent une routine répétitive difficile à contrer. Par ses répétitions systématiques, l'organisation laisse apparaitre des failles qui deviennent pour les artistes des conjonctures propices. L'intégration matérielle devient alors un motif de création. La composition extérieure prend vie. La création d'un lieu artistique en espace urbain permet une rencontre publique et insolite. Distanciée des arts publics, qui visent l'agrémentation du territoire, l'art urbain propose une expérience qui s'inscrit avant tout dans le réel. Avec préméditation, la création extérieure s'intègre aux flux urbains en jouant des interactions établies. La pertinence d'une proposition offre la potentialité d'une rencontre. Le passant qui est acteur de l'expérience urbaine, devient spectateur actif. Témoin de la scène, il lui fait prendre vie. La scène, alors vivante, déclenche des instants éphémères ou chaque rencontre se partage individuellement. Par ces regards multiples une mémoire collective et évolutive s'instaure.

L'intervention agit alors comme une empreinte. Abandonnée en extérieur, elle devient la preuve d'une action humaine. Son impact visuel met la réalité en question en la transformant. Son imposition place l'expérience artistique au centre des problématiques. L'ajout matériel de l'artiste devient alors simple composant du lieu. La non autorisation distancie la question de propriété. La création urbaine se dévoile alors comme une injection artistique sans la nécessité première d'une matérialité pérenne. Affaire d'instantanéité, la création en ville devient alors sujet premier de l'œuvre. L'intégration artistique se dévoile comme fait d'expérience. Comportements, interactions, rencontres et réactions, deviennent les caractéristiques résultantes de l'intervention. Dès lors, la trace est, elle purement documentaire ? La création abandonnée fait apparaître une post production enclin à l'interprétation. Matérialisée par la remémoration du souvenir et par la manipulation des traces, l'œuvre prend vie. La retranscription devient une mise en abymes des actes créateurs. Chronologiquement identifiable et proposée dans une œuvre globale, l'œuvre urbaine fait alors appel à la création par ses multiples temps d'exécution. L'intervention extérieure ne devient t'elle pas sujet de l'œuvre plus qu'œuvre même ?

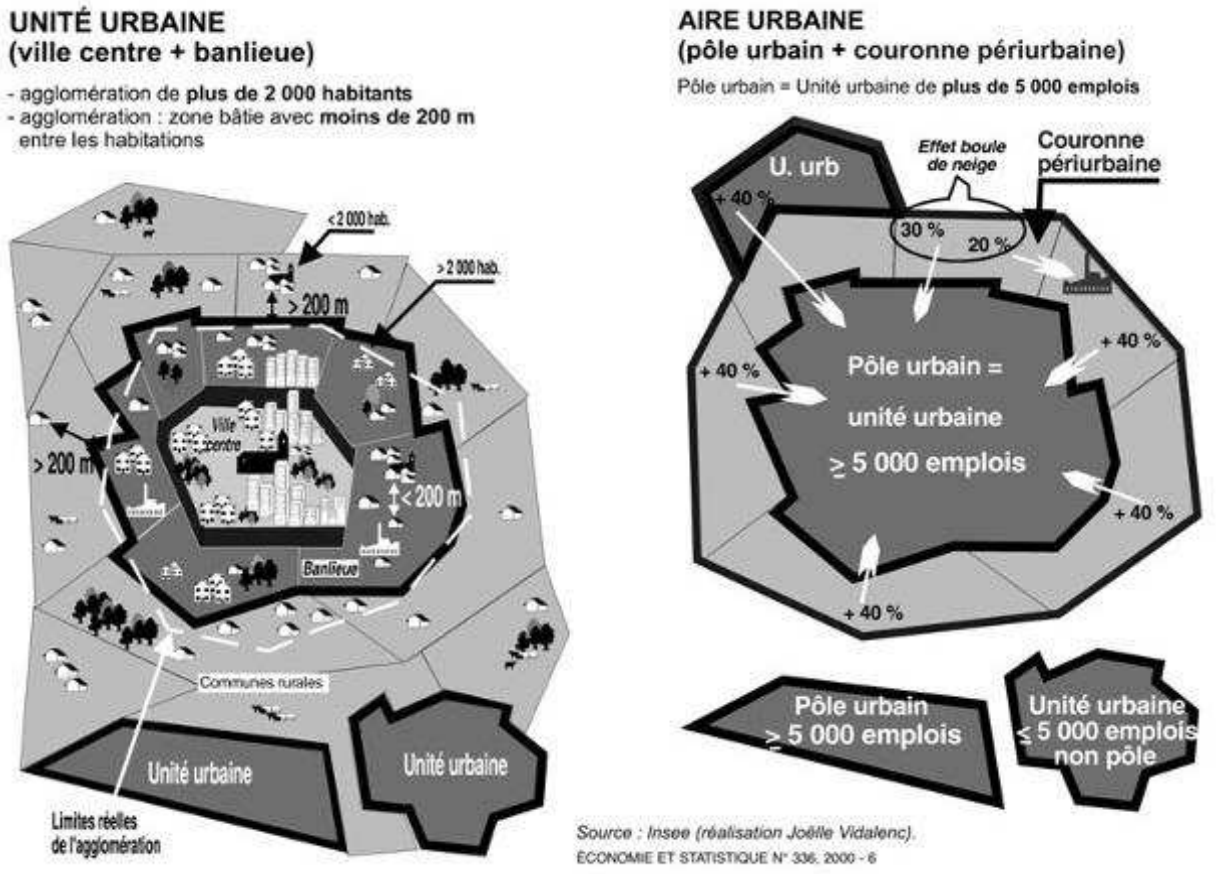
L'objet médiateur transforme le lieu, urbain et commun, en espace artistique. La création urbaine se propose comme une fracture expérimentale infiltrée dans la réalité concrète et banale. Son énergie, en suspend, sans matérialité pérenne, se trouve alors divagante jusqu'à sa disparition du paysage. L'énergie dégagée par la mise en scène est alors libre et autonome. En interaction, ce laps de temps n'offre t'il pas des possibilités inattendues, assimilables à de nouveaux actes créateurs ? Le simple passant, par son interprétation subjective, ne conceptualise t'il pas une nouvelle création ? D'un décolleur d'affiches à un photographe observateur, ces actions n'offrent t'elles pas une nouvelle matérialité possible ? Suscités par la composition urbaine d'un artiste, des individus viennent eux même à créer en développant leurs propres techniques. Les créations urbaines ne sont t'elles pas des activateurs artistiques ? Entre consommable et marchandise, l'art se retrouve par son accessibilité remis en cause et questionné. Sa désacralisation pour sujet lui permet une nouvelle sacralisation postérieure et individuelle. Par ces enjeux, l'objet œuvre devient narratif, en incluant le facteur pérennité au processus créatif en partie éphémère. Une création en temps différenciés dépendante d'une postproduction pour exister. Les pratiques urbaines ne dépendent t'elles pas du contrecoup créatif qu'elles engendrent?

1. Démarcation – Fugacité extérieure

1.1. Ville, appréhension en jeu

1.1.1. Terrain particulier

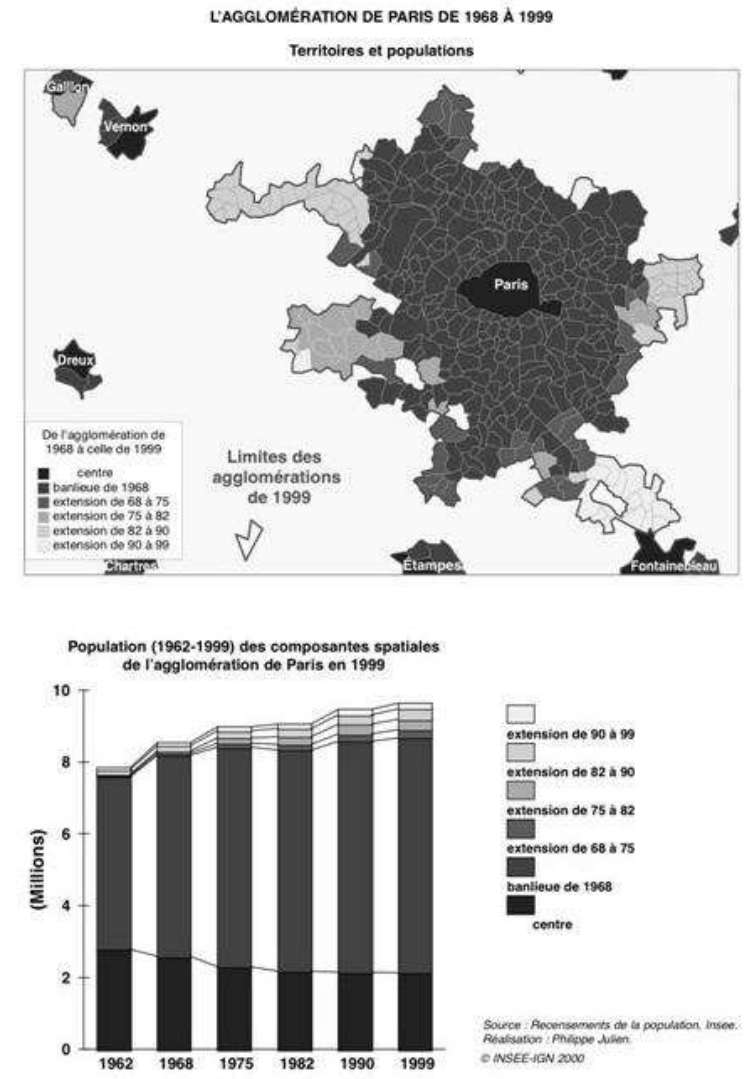
L'urbanisation représente aujourd'hui 15% du territoire mondial, un humain sur deux habite dans une ville[1]. Par ces simples chiffres, nous imaginons facilement l'agglutination des individus sur un territoire ciblé. Restreint, mais sans limites précises, chaque construction fait déborder la ville du cadre. Il est souvent difficile d'évoquer une définition d'ensemble qui conviendrait à tous. Les caractéristiques démographiques françaises seront donc, dans un premier temps valorisées, tout en sachant qu'elles peuvent être différentes d'un pays à l'autre. En France donc, le centre ville est généralement le cœur historique de la ville. Avec un développement majoritairement concentrique, Il regroupe de nombreuses fonctions centrales, politiques, économiques et sociales. Activités Commerciales, culturelles, de loisirs, d'enseignements, de soins, de travail...



1. Shéma représentatif, unité et aire urbaine, INSEE.

1 • Nous sommes plus de 7 milliard sur terre dont 3.15 milliard à habiter dans une ville urbanisée. INSEE, Évolution de la population dans le monde jusqu'en 2013. Tableau comparatif, source : Onu (World Population Prospects) disponible sur http://www.insee.fr/

C'est un territoire aménagé dédié à la vie en communauté. Il est dénommé ainsi lorsqu'il compte au minimum 2000 habitants, dont les constructions ne dépassent pas 200 mètres d'intervalles. Lorsque la ville s'étend, une banlieue[2] prend forme, on nomme alors le territoire agglomération, L'unité urbaine prend vie. Les métropoles sont, elles, des villes qui ont développées de grandes agglomérations[3]. Grace à la création des routes les villes prennent vie et s'étendent rapidement. Les communes périurbaines[4], situées à distance des agglomérations sont elles peu urbanisées, avec de nombreux espaces agricoles ou naturels. Elles représentent un faible peuplement et ne sont donc pas sujettes aux recherches évoquées ici. Les villes qui requièrent notre attention sont celles qui comptent sur leur territoire, plus de 100 000 habitants. Elles permettent, par leur caractérisation novatrice, un nouveau cadre de vie inexistant il y a encore quelques générations de cela. Avant tout lieu de production qui rassemble les forces de travail, la ville est un lieu où l'architecture régit l'organisation des flux marchands et financiers. L'Industrialisation et l'urbanisation sont dans leur évolution indissociables. *« Elle favorise la diffusion, la monétarisation de la société, la mobilité sociale, l'adéquation entre l'offre et la demande de main d'œuvre qualifiée, l'élargissement des débouchés de la production agricole et industrielle. »*[5]



2. Carte et Shéma,extensions spatiales de Paris, INSEE.

2 • Appelées aussi couronne.

3 • Comme Tokyo, New York ou Paris.

4 • *« La périurbanisation peut-être décrite comme un émiettement de la ville »* Eric CHARMES, *La ville émiettée. Essai sur la clubbisation de la vie urbaine, PUF*, coll. « La ville en débat », 2011, p. 288.

5 • Paul. BAIROCH, De Jéricho à Mexico. Villes et économies dans l'histoire, Gallimard, 1985.

Depuis les premières civilisations, la ville a su évoluer vers une concentration humaine toujours plus dense. Traversée de toute part, elle est ouverte à l'échange et à la communication. La continuité des bâtis[6] est un facteur démographique sérieusement pris en compte par l'INSEE. Bien que cet indice soit pertinent, la ville ne se limite cependant plus à cette simple continuité. Sa représentation et son influence dépassent les limites physiques[7]. Grace à l'évolution des nouvelles technologies la communication à atteint une diffusion prépondérante. *«La ville est aujourd'hui partout, sinon dans sa matérialité, du moins comme fait de société».*[8] Elle devient une image qui se véhicule. La vitrine d'un pays, symbole d'expansion sociale, de réussite, de modernisme et d'intégration. Avenir idéalisé pour tout les pays en développement, la ville, par sa définition et sa représentation, dépasse largement les frontières. Bien que ses facteurs quantitatifs soient à prendre sérieusement en compte, ils ne représentent pas à eux seul l'ampleur et le pouvoir de nos villes contemporaines. De ce fait le simple rapport au territoire ne suffit plus. Par son caractère de regroupement et d'universalité la ville intrigue[9]. Ainsi la géographie, l'histoire, l'anthropologie, l'ethnologie ou encore la sociologie sont des disciplines qui posent leurs recherches sur ce fait de société[10].

Témoin d'évolutions considérables, la ville ne se détermine plus aujourd'hui comme il y a 50 ans[11]. La *suburbanisation* est un autre phénomène à prendre en compte. Lorsque le territoire n'impose plus de frontières entre ville et campagne. La zone *suburbaine*, ni ville (au sens historique, géo-centré), ni campagne, constitue aujourd'hui l'essentiel du paysage urbain mondial. C'est ce que le philosophe BRUCE BEGOUT appelle la *suburbia*. C'est cette vaste étendue sans centres ni périphéries, constituée de bretelles d'autoroutes, de parkings, de centres commerciaux, de zones d'activités, de cités HLM et de résidences pavillonnaires : *«Nous sommes dans la suburbia lorsque nous prenons la voiture pour aller acheter notre pain. Nous sommes dans la suburbia là où les livreurs de pizzas errent le soir sans fin dans des rues mal éclairées. Nous sommes dans la suburbia quand tous les bâtiments commencent à ressembler à des stations-services.Nous sommes dans la suburbia lorsque les galeries marchandes constituent le lieu favori de promenade dominicale»*[12]. Le suburbia est l'incarnation urbaine du modèle capitaliste, libéral et globalisé.

---

6 • *« La concept de base présidant à la définition de l'espace urbain est celui de l'agglomération, reposant sur la continuité du bati. »* Francois MORICONI EBRARD, l'urbanisation du monde depuis 1950.

7 • *«Par téléphone cellulaire, ils accèdent à toutes personnes; par GPS, en tous lieux; par la Toile, à tout le savoir : ils hantent donc un espace topologique de voisinages, alors que nous vivions dans un espace métrique, référé par des distances. »* Michel SERRES, *Petite poucette*, Paris, Manifeste le pommier, 2011.

8 • Yves GRAFMEYER, Jean-Yves AUTHIER, *Sociologie urbaine,* Paris, Armand Colin, 2008, p. 126.

9 • *«Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages de Walter Benjamin. Le génie de Baudelaire, qui trouve sa nourriture dans la mélancolie, est un génie allégorique. Pour la première fois chez Baudelaire, Paris devient objet de poésie lyrique. »*

10 • Yankel FIJALKOW,*La ville comme objet sociologique* ? , Sociologie des villes, La Découverte, Repères Sociologie, 2007, p. 121. Il s'appuie sur trois axes de réflexion pour aborder ce sujet : le rapport entre espaces urbains et sociétés (chapitre II), la ville comme mode de vie (chapitre III), la ville comme lieu du politique (chapitre IV).

11 • *«La Seconde Guerre mondiale marque le temps de ce basculement : en terme de thanatocratie, nous faisons désormais mieux que la nature. Quel modèle atroce de domination! Oui, les hommes devinrent, en ce temps, plus dangereux pour les hommes que le monde »* Michel SERRES, *Le temps des crises*, Paris, Manifeste le pommier, 2009.

12 • Bruce BEGOUT, S*uburbia, Autour des villes*, Inculte, 2013.

La ville permet également à des disciplines comme, l'architecture ou l'urbanisme de se développer. Nous l'aurons bien compris, ce qui nous intéressent ici n'est pas de faire un historique ou une nouvelle définition de la ville. Mais plus d'établir un point de départ. Quand la ville trouve dans sa représentation le développement d'un nouveau monde. Elle est donc un ensemble démographique, organisationnel et relationnel. Ses différents aspects cohabitant dans un même contexte permettent la génération d'un flux organique indépendant. Induit par le comportement de chacun, le flux urbain découle des actions individuelles. Plus la concentration humaine est massive plus le flux est dense. Le rapport à l'exécution en milieu naturel, se différencie d'une pratique inscrite en zones urbaines.

Ce premier point permet d'attirer l'attention sur le facteur qui marquera le début de ces réflexions. Il faut alors entendre, par la ville, l'évocation des flux organiques et indépendants que les aires urbaines font naître. Non plus se focaliser sur le centre, mais plutôt sur l'ensemble urbain générateur. Ainsi les agglomérations trouvent leur rythme par les habitants qui vivent, travaillent, et consomment sur place. Organique puisque composé d'humain. Mais indépendant puisque dépendant d'une masse. L'individu n'est plus alors envisagé individuellement. Si vous ne vous levez pas demain matin le rythme de la ville n'en sera pas contrarié. Ces grandes villes proposent donc un nouveau rapport au monde et à la consommation.

Depuis son existence, la ville s'est toujours retrouvée confrontée à la création. Simplement représentée ou source de réflexions diverses, la rue et l'art sont associés dans l'évolution de toutes les grandes métropoles. Par leurs évolutions radicales, l'art et l'architecture ont offerts la possibilité à de nombreux artistes de s'exprimer sur ce fait de société global et universel. La ville, dans sa représentation a totalement muté après la seconde guerre mondiale. Face à ces nouvelles réalités démographiques et sociales, le cadre de vie s'est transformé. Chacun dans des cases, notre rapport à l'extérieur et aux déplacements s'accompagne d'une participation aux mouvements urbains, nous plongeant tout à coup dans un rythme incontrôlable…

De nombreux artistes contemporains traitent, dans leurs œuvres, ce nouveau rapport à la vie. KADER ATTIA, FRANCK SCURTI, CLAY KETTER, RYUTA AMAE ou DIDIER MARCEL proposent au sein de leurs œuvres une interprétation de cet espace. Entre consommation et urbanisation les œuvres se révèlent autrement, en adéquation avec notre temps.

3. Sélection d'œuvres contemporaines à évocations urbaines.

KADER ATTIA, Untitled (Skyline) 2007

FRANCK SCURTI, N.Y., 06:00 A.M, 1995-2000

CLAY KETTER, Hickey, 2009

DIDIER MARCEL, Sans titre, 1999

RYUTA AMAE, Fiction, 1998

1.1.2. Appréhensions multiples

Le rapport à la ville est avant tout sensoriel. Observer l'omniprésence des grattes ciel dans un quartier, se familiariser avec l'odeur du métro, se réchauffer sur le siège arrière d'un bus, déjeuner rapidement dans un fast-food, hausser la voix pour se faire entendre… La ville contemporaine nous confronte à une nouvelle ère olfactive. Entre vision, odorat, goût, toucher et ouïe, la ville met nos sens à l'épreuve. Loin des appréhensions du territoire allié à la nature, nos générations connaissent souvent le béton avant la terre et le plastique avant le bois. La découverte du territoire, du monde s'établit différemment. Dès lors nous remarquons bien que la ville, apporte à l'être de nouvelles sensations, qu'il ne peut vivre en dehors des villes. Le citadin est l'humain d'aujourd'hui et de demain. Appréhension, entre stigmatisation et positivisme, cohabitation et parcellement.

Un mode de vie se construit, en interaction avec l'environnement. La délimitation des espaces par l'architecture optimise le territoire. L'homme s'adapte à son milieu qui résulte lui même de l'action humaine. Le mode de vie urbain est spécifique. Un comportement social normé, imposé par le flux urbain organique entraine une homogénéisation des comportements. *« Faite de tension entre la territorialité et la mobilité, entre la proximité et la distance dans les interactions quotidiennes, entre l'affirmation identitaire et l'expérience de l'autre... ».*[13] Cette manipulation, initialement positive, vise à organiser le territoire en optimisant les signaux pour qu'ils soient compréhensibles de tous. Mais lorsque cette manipulation arrive à condenser et organiser des flux de millions de personnes elle se ressent alors pour beaucoup comme un fardeau. Comme une routine qu'il est impossible de contre carrer. Certains vivent donc l'espace public avec appréhension, méfiance ou même peur. Les témoignages, récits ou textes sur la ville restent souvent mélancoliques et sombres. *« Les voitures filent dans la brume, mes pensées s'embrouillent. Mes pas s'effilent dans l'écume, l'œil prisonnier du bitume. Mes pieds s'écrasent sur le sol, brossant le reflux… l'étrange atmosphère, éclairs de perfidie, une lame prête à bondir, le Teddy bombé prêt à tomber quand l'ambiance vire. J'ai pu l'observer, c'est Paris qui change, Paris qui change, Paris qui dans nos têtes nous mélange, qui nous grille, qui nous vrille l'esprit. Tant de fils aigris, écrivant là sur le coin d'un banc ce qui mène au mépris. Paris, son âme, son état d'esprit sauvage. Parfois c'est tristesse, sourire et puis stress, amour et bruits de caisse. Paris c'est hot, parfois la vie te blesse. Car Paris hostile, c'est ça ma ville, ma bile, mon île, le départ de mon exile.»*[14] Pour les contemporains que nous sommes, l'espace public est perçu comme monde extérieur. De transitions ou de passage, ses lieux[15] représentent à eux seuls la vie en société. Dans les grandes villes comme Paris, les rapports humains se trouvent visuellement constants. L'habitant, le touriste, le passant, le travailleur se

13 • Yves GRAFMEYER, Jean-Yves AUTHIER, *Sociologie urbaine*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 126.
14 • KOHNDO, *Tout est écrit, Paris son âme,* Paris, Ascetic Music, 2003.
15 • Souvent considérer comme des non-lieux, puisque de passages.

retrouvent dans la ville pour différentes raisons et développent donc des appréhensions diverses. Il semble hasardeux et non fructueux de tenter un listing de toutes les appréhensions possibles. Mais plutôt d'annoncer cette multiplicité comme marque d'indépendance du pouvoir urbain. Même si il en découle un certain comportement normé, les flux émis par la ville, retentissent en chacun de nous. Chaque appréhension, subjective et unique, fait prendre corps à la ville.

Indissociable de l'industrialisation et de l'urbanisation, la consommation est omniprésente en ville. Société et commerce sont imbriqués l'un dans l'autre. L'économie d'un pays repose sur les rapports marchands qu'elle entretient sur son territoire et avec le monde. Le rassemblement des forces de travail favorise l'implication d'un nouveau rapport à la consommation. Génération du package individuel[16]. Ses 50 dernières années offrent une diversification massive des objets en tout genre qui sont conçus et réfléchis de manière inédite. Contenant, contenu, bien ou service, la matérialité n'a jamais été aussi présente dans sa diversification marchande. Cette effervescence de nouveaux produits se retrouve condensée dans la ville avant de s'étendre sur le territoire, elle est le centre du consommable. Aussi bien pour marchand et chaland, aucun lieu n'est plus propice. La ville, annonce le devenir marchand du monde.

Toute les activités sont anticipées et prises en charge pour permettre un flux toujours plus fluide. S'il est un facteur que les villes apprécient mettre en avant, c'est certainement la propreté de leur territoire. Déchets et détritus deviennent rejet de société. *« Lorsque tu veux savoir si tu es dans un endroit riche ou pauvre, tu regardes les poubelles. Si tu vois ni ordures ni poubelles, c'est très riche. Si tu vois des poubelles et pas d'ordures, c'est riche. Si tu vois des ordures à côté des poubelles, c'est ni riche ni pauvre : c'est touristique. Si tu vois les ordures sans les poubelles, c'est pauvre. Et si les gens habitent dans les ordures, c'est très très pauvre».*[17] La présence des déchets est alors un élément qui permet de définir les capacités et les moyens des villes à s'organiser. La collecte des détritus requiert une mobilisation impressionnante[18]. Sans étonnement, quand nous savons qu'un Français produit plus de 5 tonnes de déchets par an[19]. La masse impose un fonctionnement pertinent pour gérer le flux de détritus avenant d'une consommation perpétuelle. Sur la ville de Paris, des collectes régulières sont mises en place. Comme présenté dans le document Syctom[20], chaque déchet a aujourd'hui sa filière de collecte. Celle qui marque le plus mon attention est celle des déchets encombrants. La population toujours plus grandissante, ne permettait plus de proposer des collectes mensuelles.

16 • L'alimentation est certainement l'un des exemples les plus frappant et significatif. Quand il est possible de se procurer tout un menu hebdomadaire contenant des portions individuel. Plus qu'un simple emballage, ce simple package est représentatif d'une société nouvelle ou les préoccupations professionnelles familiales et personnelles ont changé.

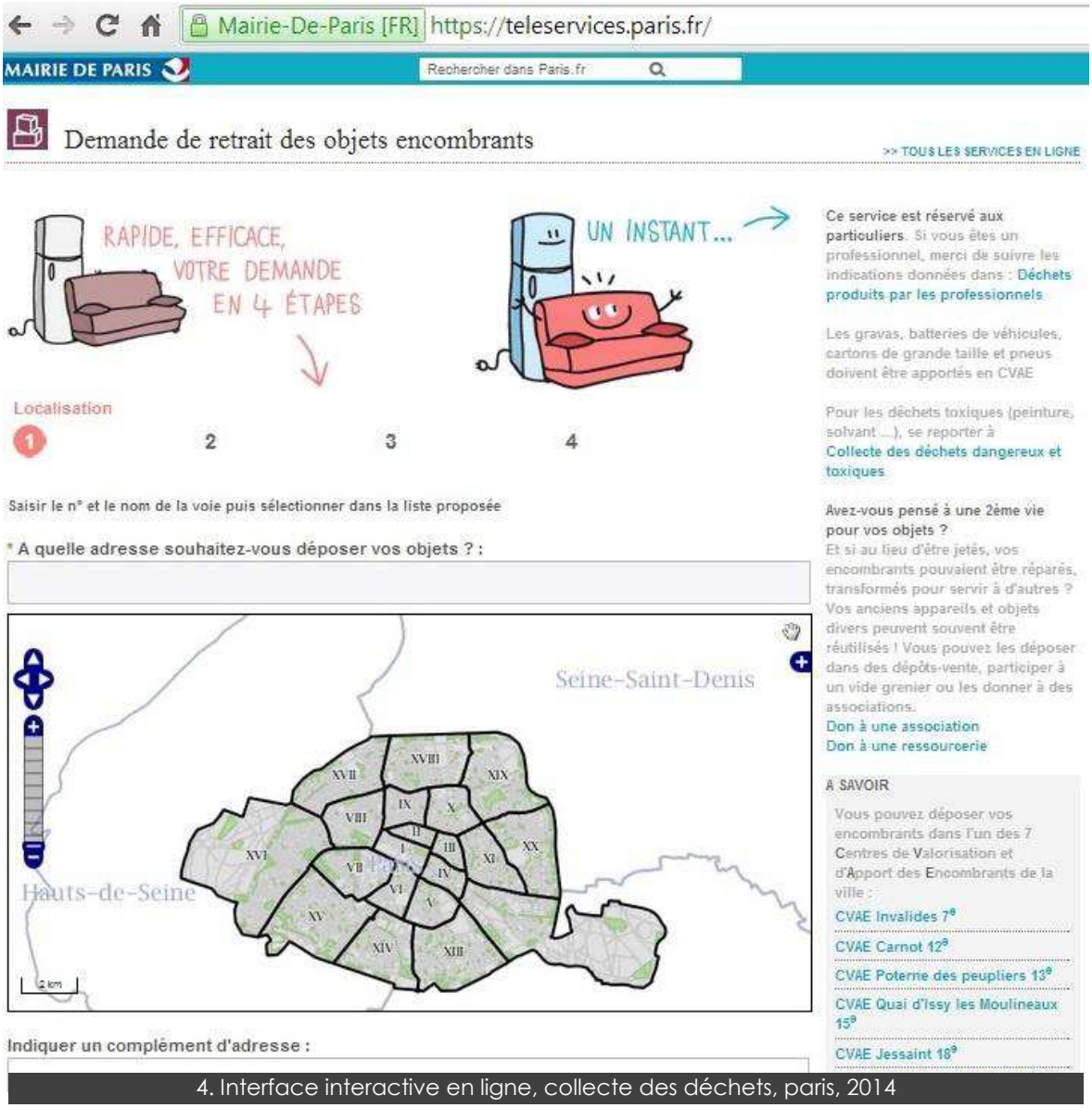
17 • Eric-Emmanuel SCHMITT, Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran, France, Albin Michel, 2011, p. 87.

18 • Qu'elles soient financières, matérielles ou humaines.

19 • INSEE, production des déchets en 2010, champ : France, source : SOeS, Chiffre et statistiques n°179, janvier 2013.

20 • La région parisienne est régit sous l'organisation du groupe SYCTOM, descriptif page suivante.

Grace, à internet, un programme de collecte quotidien a vu le jour, il y a quelques années de cela. Il suffit de déclarer son objet et de le déposer sur le trottoir à l'adresse précisée dans le formulaire. Ces objets sur nos trottoirs deviennent comme des espaces de jeux mystérieux ou chaque abandon peut cacher un trésor. La collecte organisée permet donc une compréhension simple et rapide du cycle de ramassage. Depuis l'instauration de cette méthode, la rencontre avec les objets[21] abandonnés est devenue quotidienne. Appréhension personnelle d'un espace, lieu de dépôt et d'abandon. Nos trottoirs viennent alors a annoncer l'arrivée de nouveaux objets sur le marché.



4. Interface interactive en ligne, collecte des déchets, paris, 2014

21 • Je définis les objets qui m'intéressent en extérieure, par la définition des produits faites ici : *« Des produits, j'entends des objets largement répandu, disponible dans le commerce, manufacturés en masse de façon anonyme et uniforme, usant d'une répartition planifiée du travail, de techniques rapides, non artisanales, de chaines de montage, opérant à des échelles continentales et assistés par des systèmes de transport, de finance et d'information. Dans une infrastructure de produit, les individus sont des consommateurs. »* Bruce STERLING, Objets bavards: l'avenir par l'objet, FYP Editions, 2009, p. 14.

www.syctom-paris.fr/edi/collectivite/filieres-dechets/fiches-dechets/objets-encombrants.htm

syctom
l'agence métropolitaine des déchets ménagers

Syctom et collectivités | Protection de l'environnement | Centres de traitement | Valorisation des déchets | Budget et marchés publics | Documentation et multimédia

Valorisation des déchets

Collecte des déchets

Après le tri à la maison... la collecte !

La collecte

La **collecte** désigne l'ensemble des opérations qui consistent à **regrouper les déchets**, depuis leurs sources de production puis à les transporter jusqu'aux centres de traitement.

Qui collecte ?

C'est la **commune** qui met en place la collecte des déchets. Les modalités de la collecte peuvent varier selon les communes.

Vous devez donc consulter votre **mairie** ou le **site internet** communal pour connaître le dispositif mis en place par votre commune.

Le Syctom **ne gère pas la collecte** mais soutient financièrement ses communes adhérentes pour la mise en place des collectes sélectives et la création de déchetteries.

Collectes usuelles

Comment sont collectés les déchets ?

On distingue deux manières de collecter les déchets.
La collecte :

- **en porte à porte :** les déchets sont collectés par des ripeurs dans des camions bennes au domicile de l'usager.
- **par apport volontaire :** l'usager doit déposer ses déchets dans des conteneurs installés dans des lieux publics ou déchetterie.

Voici comment sont collectés les déchets dans nos communes adhérentes

Collectes traditionnelles

Ce sont les collectes d'ordures ménagères, dans lesquelles les **déchets non recyclables** sont mélangés.

Les déchets sont collectés en porte à porte par les ripeurs dans des camions bennes pour être acheminés dans les centres d'incinération.

Collectes sélectives

Ce sont les collectes des **déchets recyclables**, préalablement triés par les usagers : emballages en carton, en plastique, les papiers, revues, journaux, conserves...

Ces déchets sont collectés en porte à porte par les ripeurs dans des camions bennes afin d'être acheminés dans les centres de tri.
Ceux-ci peuvent faire l'objet d'un apport volontaire dans des conteneurs comme pour le verre ou dans des déchetteries.

Collectes spéciales

Collecte des objets encombrants

Il s'agit des déchets qui, en raison de leur **poids** et de leur **volume**, ne peuvent pas être pris en charge par les collectes usuelles.

Ce sont notamment les meubles, matelas, gros appareils ménagers...
Certaines communes effectuent une collecte en porte à porte ou établit des points de collecte et les acheminent dans nos centres de transfert d'objets encombrants. Ceux-ci peuvent aussi faire l'objet d'un apport volontaire dans les déchetteries.

Apport volontaire en déchèterie

Le Syctom dispose de **deux déchèteries.**
Les particuliers peuvent y déposer les déchets qui ne peuvent être pris en charge par les collectes usuelles :

- les objets encombrants : meubles, matelas, appareils ménagers...
- les gravats : terres, béton, tuiles, céramique, pierres...
- les textiles : vêtements, tissus...
- les déchets verts : tontes de gazon, feuilles, branchages...
- les produits toxiques: pots de peinture, solvants, batteries...

Voir liste des déchets acceptés dans nos déchèteries...

Collecte des déchets verts

Ces déchets sont issus de l'**entretien des jardins** et des **espaces verts** : tontes de gazon, branchages etc...
Ces déchets font le plus souvent l'objet d'un apport volontaire dans les déchetteries.

Collecte des Déchets Industriels Banals (DIB)

Les **déchets des activités professionnelles** de l'artisanat, du commerce ou des PME, **ne sont pas acceptés** dans les centres du Syctom.

Vous trouverez des listes de repreneurs dans le "Guide des déchets en Ile de France" du CIEPE, site de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris : www.ccip.fr

En savoir plus...
- Couleur bacs
- Filières
- DEEE
- Déchetteries

Espaces...

Objets encombrants

Les objets encombrants

Définition

Ce sont les **déchets provenant de l'activité domestique** des ménages qui, en raison de leur **volume** ou de leur **poids** nécessitent un mode de gestion particulier.

Lieu de dépôt ou collecte

Ces objets encombrants peuvent être :

- déposés dans les déchetteries
- déposés dans des bennes mises à disposition des habitants dans la commune
- collectés en porte à porte par la commune

Vous pouvez localiser votre **déchetterie** et accéder au site internet de la commune pour plus d'information sur la collecte...

Déchets acceptés dans la collecte

Il s'agit le plus souvent de déchets occasionnels comme :

- des équipements ménagers usagers
- des emballages volumineux d'équipements ménagers
- des déblais et gravats

Déchets interdits dans la collecte

- Ordures ménagères
- Déchets verts (troncs, souches...)
- Déchets dangereux des ménages
- Pneus
- Piles et batteries
- Peintures et solvants même vides
- Terre, poussières, cendres
- Amiante, fibro-ciment
- Déchets radioactifs (pointe de paratonnerre)
- Produits chimiques, inflammables ou explosifs
- Matières en décomposition, cadavres d'animaux
- Bouteilles de gaz, extincteurs, bouteilles sous pression
- Déchets d'Equipements Electriques et Electroniques (DEEE)

Traitement des objets encombrants

Agrandir la carte

Les **objets encombrants** sont sont acheminés dans des centres privés.

Procédure d'accueil

Il est procédé à un **examen de contrôle qualité** lors du déchargement de la benne d'objets encombrants. **L'agent peut décider de déclasser** le contenu de la benne si celle-ci contient des déchets interdits.

La ville sera informée du déclassement par le Syctom par courrier. Il existe une procédure écrite entre l'exploitant et le Syctom assortie de photos pour tout déclassement.

Traitement

Les objets encombrants sont d'abord pré-triés pour retirer les **aberrants** : tapis, moquettes, canapés, jeux plastiques, mobiliers composites...
Puis sur la chaine de tri, sont **triés et séparés pour être valorisés** :

- les housses et films plastiques
- la ferraille
- les gravats inertes, hors plâtre
- le bois
- les cartons

Objets déclassés

Les **objets non valorisables** ou **aberrants**, les **déchets déclassés** sont acheminés vers une Installation de Stockage des Déchets Non Dangereux (ISDN).

Filières de Recyclage

Les **objets encombrants valorisables** comme les objets en bois, en plastique, les ferrailles et gravats sont transférés vers un centre de tri spécialisé pour être recyclés.
En savoir plus sur le recyclage...

En savoir plus...
- Collectes sélectives
- DEEE
- Ordures ménagères
- Catégorie de déchets
- Recyclage

A consulter...
- Rapport d'activité
- Syctom Magazine

Site de TOM...

D-pocket
l'abécédaire des déchets. Répertoire non exhaustif, où vous pouvez trouver la nature et la destination correcte des différents types de déchets ménagers produits par les particuliers.

Syctom, l'agence métropolitaine des déchets ménagers - 35, boulevard de Sébastopol - 75001 Paris
Tél: 01 40 13 17 00 - Fax: 01 45 08 54 77 - Copyright © 2000-2014 Syctom - tous droits réservés.

5. Collecte des déchets et tri selectif, SYCTOM.

A notre ère de l'obsolescence programmée[22] les objets ont pris une place dominante dans la vie de chacun. La matérialité des quêtes personnelles n'a jamais été aussi forte qu'à notre époque[23]. Quand l'épanouissement s'espère à travers la possession. De ce fait un cycle sans fin s'installe, nous sommes voués à consommer[24]. Sans grande fatalité, puisque c'est ainsi. La rue devient une source inépuisable d'objets que le peuple consommera et abandonnera négligemment sur sa route. Des objets jetés sur la voie publique, voués à une destruction plus que probable. Ils sont un reflet de notre manière de consommer. Depuis les premiers marchés aux puces et l'essor des vides greniers municipaux, nombreux sont ceux qui collectent les objets propres à l'utilisation dans le but d'en tirer profit[25]. D'autres citadins, récupèrent également ces objets, à des fins personnelles. Non sans être le reflet d'une classe sociale défavorisée, nombreuses sont les personnes ayant déjà ramassés un objet en parfait état de fonctionnement. Un cycle de vie à rebondissement qui offre une durée de vie démultipliée aux objets que nous possédons tous dans nos habitats contemporains. Canapés, chaises, frigos, téléviseurs trouvent ainsi facilement preneur lorsqu'ils ne présentent pas de fractures apparentes. La ville et ses déchets proposent donc un nouveau circuit en parallèle du commerce ou il est possible de s'approprier des biens sans injonction, ni rapport financier. Utiliser les objets en extérieur, dans leur contexte d'abandon[26], pour le sens qui leur est propre à cet instant. Mettre en place des projets qui vont s'appuyer et mettre en valeur ces faits de société. L'espace urbain devient lieu[27] de recherches et de créations Les appréhensions de la ville sont donc multiples car définies en chacun de nous. L'intérêt pour les déchets, vient donc d'une appréhension personnelle. Présents en grandes quantités, ils ont rapidement attiré mon attention. VIK MUNIZ, ARMAN, ou encore TIM NOBLE et SUE WEBSTER les utilisent comme matière première même de leurs œuvres. Leur statut prend alors de nouvelles caractéristiques en se rapprochant alors d'une certaine anthropologie. Les rejets deviennent alors une appréhension, interprétation possible du monde urbanisé. Depuis Janvier 2012 j'archive et je photographie tout les objets abandonnés que je rencontre. Un listing des biens disponibles à l'appropriation. Cet archivage,

22 • Elle consiste à limiter consciemment le cycle de vie d'un objet pour régulariser le renouvellement des biens matériels. *« A la fin des années 1920, Lazlo Moholy-Nagy, énonça une distinction académique entre obsolescence inévitable et obsolescence programmée. L'obsolescence inévitable est le cours normal des choses dans l'univers technologique, la matière des livres d'histoire : la faux à été remplacé par la moissonneuse, le mousquet par la mitrailleuse….l'obsolescence programmée dominera le XXe siècle, tendance matérialiste et infantile, désintégration morale, la fin de vie de nos objets ne seront plus liés à l'histoire. »* Sam KEAN, *Guerres et paix chez les atomes*, JC Lattès, 2011, p.454.

23 • En références aux réflexions de Walter Benjamin sur le langage, je pense que nous communiquons avec nos objets. Walter BENJAMIN, *Sur le langage en général et sur le langage humain*, Œuvres I, Paris, Gallimard, 2000, p. 153.

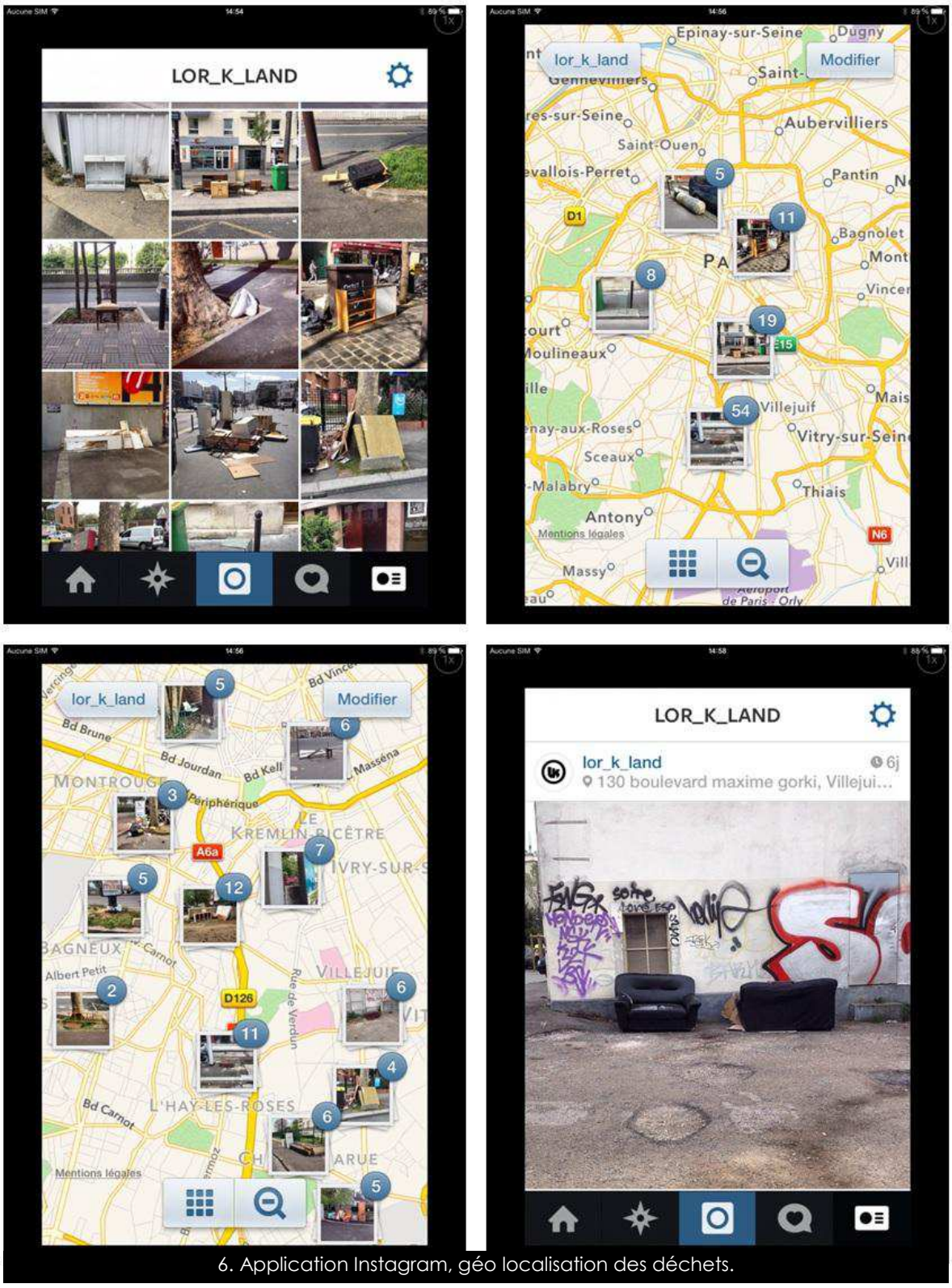
24 • Consommer se rapporte à l'acquisition de biens et services, l'acte d'achat occupe une place importante dans les activités des individus, en termes de temps et en termes d'importance symbolique. Si depuis son essor, nourri par les Trente Glorieuses, la consommation demeure chargée d'une connotation négative (nourrissant de nombreuses critiques), elle est pourtant solidement incrustée dans notre façon de vivre. Jean BAUDRILLARD, *La Société de consommation : ses mythes, ses structures,* Paris, Gallimard, 1974.

25 • Tel quel ou d'en extirper une quelconque matière première ou pièce détachées.

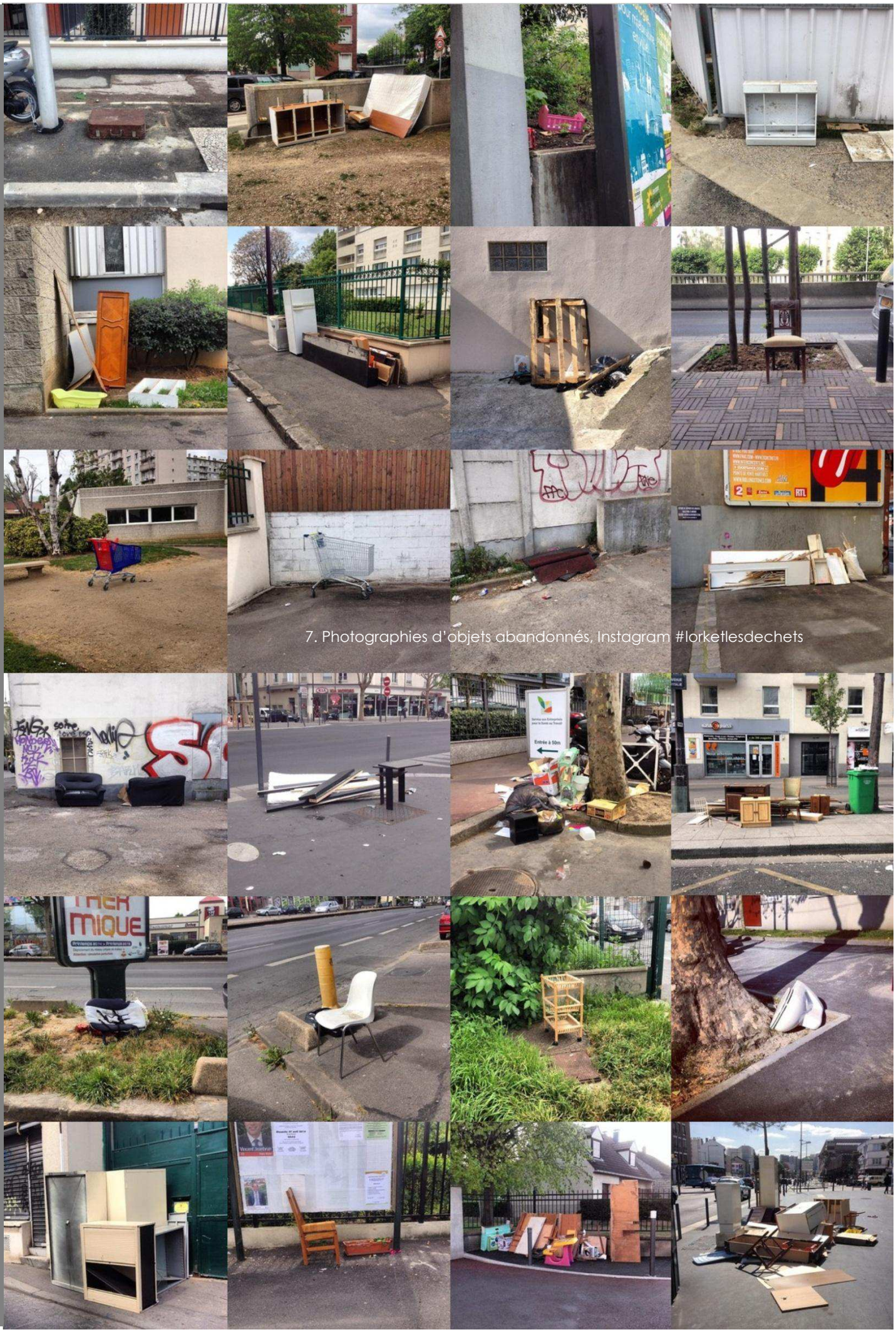
26 • *« En vérité, si un homme abandonnait un royaume et le monde entier et qu'il se garde lui-même, il n'aurait rien abandonné.»* Kurt RUH, *Initiation à Maître Eckhart*, Traduit par Janine DE BOUR GKNECHT et Alain NADEAU, Cerf, 1997, p. 40.

27 • Chez Edouard GLISSANT le lieu est une question incontournable. Ce qui est intéressant avec lui c'est qu'il ne cherche pas à le délimiter, ni à en tracer les contours. Pour lui le lieu n'est pas un territoire.

chronologique et quotidien s'effectue via une application Smartphone qui intègre la géo localisation. Chaque période laisse apparaitre des vagues d'objets qui annoncent alors l'arrivée d'un nouveau cycle. Le passage au numérique est certainement l'un des derniers exemples frappant. En 2011, les trottoirs ont vus une quantité phénoménale d'écrans cathodiques délaissés. Une connexion symbolique entre consommation et ville.



6. Application Instagram, géo localisation des déchets.



7. Photographies d'objets abandonnés, Instagram #lorketlesdechets

8. Sélection d'artistes utilisants les déchets dans leurs œuvres.

TIM NOBLE & SUE WEBSTER, Dirty trash (With gulls) 1998

VIK MUNIZ, Angelica (Aftermath) 1998

ARMAN, Poubelle des Halles, 1961

1.1.3. Jeux d'appropriations

L'homme en tout temps, s'est inscrit dans l'espace publique. Dès 1854, RAPHAEL GARUCCI entreprit un archivage descriptif des graffitis de Pompéi. Il définira *Le graffite* comme premier mode d'expression de l'esprit humain. Les peintures rupestres, prémices des arts prouvent l'existence d'une pensée créatrice jointe au développement de l'humanité. Aujourd'hui, bien loin des hommes qui peignaient dans les grottes, les pratiques urbaines ne peuvent prétendre être les descendantes directes d'un art primitif. Bien au contraire…Calculée et préméditée l'intégration urbaine joue du contexte. Seule l'histoire de l'art et les précédents permettent aux pratiques actuelles d'exister.

Parcellaire, chaque espace en ville est délimité. Différents lieux sont clairement déterminés et cloisonnés par l'architecture. Les institutions n'hésitent pas à aménager certains lieux publics pour agrémenter la vie des habitants et des touristes. L'aménagement de l'espace public permet un meilleur cadre de vie. La promenade plantée du 12eme arrondissement de Paris en est un exemple significatif. *« La promenade plantée traverse tout le 12e arrondissement de Paris dans sa longueur (4,5 kms). Elle emprunte le trajet d'une ancienne voie ferrée dont le trafic a cessé en 1969. »*[28] Agrémentée d'espaces naturels, ce genre d'initiative permet au territoire de muter en empruntant une architecture déjà établie pour s'instaurer durablement dans le quotidien des habitants. D'autres projets, comme Paris plage, se déroulent sous la forme d'événements par l'aménagement temporaire. *« Paris Plages est une opération estivale menée par la mairie de Paris depuis 2002. Chaque année, entre juillet et la mi-août, sur 3,5 km, la voie sur berge rive droite de la Seine et la place de l'Hôtel-de-Ville accueillent des activités ludiques et sportives, des plages de sable et d'herbe, des palmiers… La circulation automobile est interrompue sur cette portion de la voie rapide Georges-Pompidou pendant la durée de l'opération, de son installation à son démontage. Les parisiens et banlieusards qui n'ont pas pu partir, comme les touristes, apprécient toujours l'atmosphère de vacances qui règne sur les quais, entre sable, cabines de plage, palmiers et vue imprenable sur la Seine. »*[29] Les aménagements proposent donc une amélioration du cadre de vie. Provisoires ou pérennes ses installations permettent de créer des lieux, dédiés aux loisirs, en plein espace public. Par l'intérêt commun qui anime ces lieux, les institutions ne sont pas les seules à s'y intéresser. Lieu de fréquentation et de visibilité indéniable. Les enseignes s'approprient l'espace public sous une autre forme. De manière stable en intégrant l'architecture, par le biais

---

28 • *« La gare terminus était à la Bastille à l'emplacement actuel de l'opéra, les trains allaient jusqu'à Boissy-Saint-Léger, là où il y a maintenant le RER A. La promenade plantée démarre derrière l'opéra Bastille. Elle surplombe l'avenue Daumesnil jusqu'au jardin de Reuilly : c'est le fameux Viaduc des Arts. L'allée Vivaldi constitue ensuite la partie commerçante de la promenade. Puis celle-ci continue en tunnels et en tranchées et finit par rejoindre la porte dorée et le bois de Vincennes »* Informations disponible sur le site internet de l'organisation, présentation en accueil http://www.promenade-plantee.org/

29 • Informations disponible sur le site internet de la ville de Paris, rubrique Paris plage http://www.paris.fr/parisplages

9. Exemples de campagnes Street-marketing.

demobilier urbain destiné à des manifestations visuelles[30]. De manière ponctuelle en développant des campagnes dites : Street marketing. Les marques promouvoient leurs produits en plein espace public. Que se soit de la distribution, des spectacles, des installations ou des shows, les marques n'hésitent pas à s'approprier l'espace urbain, au profit d'une forte visibilité lucrative. Les espaces publics deviennent attractifs et divertissants. Loin d'une stigmatisation négative, les différents acteurs essaient de valoriser les espaces communs pour que la population s'y sente bien. Cependant l'espace urbain public trouve son appropriation limitée par la multi-communautarité du lieu. Les enseignes sont donc soumisent à des réglementations particulières.

Le Street marketing propose des interventions dans l'espace public en accord avec les institutions. Ce genre d'initiatives est souvent valorisé par les villes. Elles permettent de faire le buzz en rendant l'espace urbain attractif. Soumis aux autorisations, ses initiatives sont à la charge des enseignes et souvent très couteuses. Depuis quelques années, les campagnes publicitaires interviennent sans l'accord des autorités. Certaines enseignes n'hésitent pas à franchir le cap en proposant une intégration similaire aux arts de rue. Utilisant les mêmes techniques, les marques jouent avec leur image. YVES SAINT LAURENT, NIKE, EASY JET ou encore plus récemment CITADIUM proposent des campagnes publicitaires qui reprennent à merveilles les codes urbains développés par les artistes de rues. Les marques s'insèrent dans le paysage à la manière des artistes. Un moyen de toucher leur cible.

La contemplation des espaces parcourus est aujourd'hui difficilement induite par la ville. Architectures envahissantes, publicités omniprésentes, le territoire devient pour beaucoup, bruyant et anxiogène. L'organisation des différents lieux impose un rythme difficile à contrer. C'est à ce moment qu'il faut savoir faire preuve de *« déterritorialisation »*[31] pour pouvoir appréhender l'espace autrement. Après cet exercice, la conscience retrouve son territoire mais sous de nouvelles modalités[32].

30 • Abris bus, panneaux implantés de manière fixe dans l'espace, voir schéma des espaces architecturaux.

31 • *« se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis… »* Gilles DELEUZE, *L'anti Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, édition 1995, p. 162.

32 • Non comme une fin en soi, mais plutot comme une nouvelle possibilité d'intégration.

Une nouvelle prise de conscience qui rompt les habitudes sédentaires[33]. Là est certainement tout l'intérêt d'injecter l'art, spontanément, sans préavis, dans la ville. Pousser le passant à développer un regard sur sa ville par l'appropriation des espaces qu'il parcourt. Apprivoiser cette réalité pour savoir s'y intégrer. Avec ses allures de reconquêtes, l'art urbain se développe comme un jeu. Réagir à la fabrique normée des villes en se réappropriant l'espace publique. Transgresser l'ordre des choses avec lucidité pour développer une démarche ludique sous l'emprise du jeu. Une sorte d'aventure urbaine contre autorités de toutes formes. Une volonté concrète de rapprocher l'art et la vie[34].

10. Campagne *Street-art* publicitaire.

D'un artiste à l'autre les appropriations varient. Multiples et diversifiés, les médiums et les techniques employées ne trouvent pas de limites. Les facteurs communs à toutes ces réalisations sont leur exécution et leur abandon en extérieur. Les sujets traités varient sensiblement selon les préoccupations personnelles de l'artiste. Beaucoup de réalisations urbaines restent cependant étroitement liées à la consommation. Une critique de la ville, monde consumériste. Beaucoup d'artistes viennent donc à émettre une vue d'ensemble permettant d'appréhender aussi bien un contexte d'action, qu'un fait de société. Ainsi ville et consommation restent l'une des préoccupations majeures des artistes urbains. Urbanisation et consommation. Omniprésente en extérieure, la publicité arbore des codes colorés simples et percutants. Favorisant les couleurs vives et la signalétique claire, le marketing infiltre toutes les classes sans distinction sociale. Des artistes viennent à intégrer les marques au sein même de leurs créations. Confrontation sensible et dangereuse, la critique ne devient elle pas parfois une mise en valeur

33 • Qui nous mène à l'aliénation.
34 • Comme les surréalistes ou les situationnistes.

11. Exemples de créations urbaines intégrant des marques

ZEVS, Liquidated logo, McDonald's, Paris, 2000

SPEEDY GRAPHITO, Fresque Paris, 2010

Consommation et création urbaine se retrouvent donc étroitement liées, aussi bien par le sujet que par la résultante. Une pratique qui s'offre à la rue sans rapport monétaire grâce à l'abandon. Que se soit les couleurs, les formes, ou les images, de nombreuses représentations réutilisent des codes issus du commerce et du marketing. Souvent sujet au détournement, il arrive parfois que certains artistes glorifient certaines marques ou objets au sein de leurs œuvres. De la basket Nike au sac de luxe louis Vuitton, il n'y a finalement pas grande différence. Que ce soit un b-boy dansant chaussé virgule ou une femme armée d'un fusil siglé LV, nous constatons bien que les marques sont depuis l'avènement des arts de rue, jamais bien loin. Que se soient les artistes qui s'influencent des marques ou les marques qui s'influencent des artistes, les codes se retrouvent confondus et parfois malmenés. Les marques collaborent avec des artistes pour créer des styles Street-art ou elles se mettent elles mêmes à la création urbaine. On retrouve une envie de rapprochement certaine. Car quand un artiste critique une marque, il apporte finalement à celle-ci une certaine visibilité…les enseignes l'auront bien compris, vu que le rapprochement est inévitable, elles prennent le contrepied en s'intégrant dans la création même.

« De nos jours, nos cartes bleues sont plus puissantes que nos cartes d'électeurs. Consommer, c'est cautionner. Refuser de consommer, c'est sanctionner.»[35]

12. Benoit PAILLE, *Jour de déménagement*, 2013.

Certains artistes a contrario, présenteront la consommation sans aucun rapport à la marque. Pendant que certains artistes contemporains utilisent les détritus comme matière première de leurs œuvres, d'autres les intègrent dans leurs compositions urbaines. L'appropriation du territoire se fait alors par la présence des détritus en extérieur. Dépendantes des rejets, ces genres de pratiques instaurent un nouveau rapport au lieu. Leur présence aléatoire et éphémère permet une investigation dépendante d'actions individuelles. BENOIT PAILLE et FRANCISCO DE PAJARO sont des exemples concrets d'interventions liées aux rejets. Utilisant des déchets et des encombrants, les installations prennent formes aux grés des trouvailles.

13. Francisco DE PAJARO, *Art is Trash*.

35 • Pierre-Yves TOUZOT, *Comme un albatros,* Hydre, 2012.

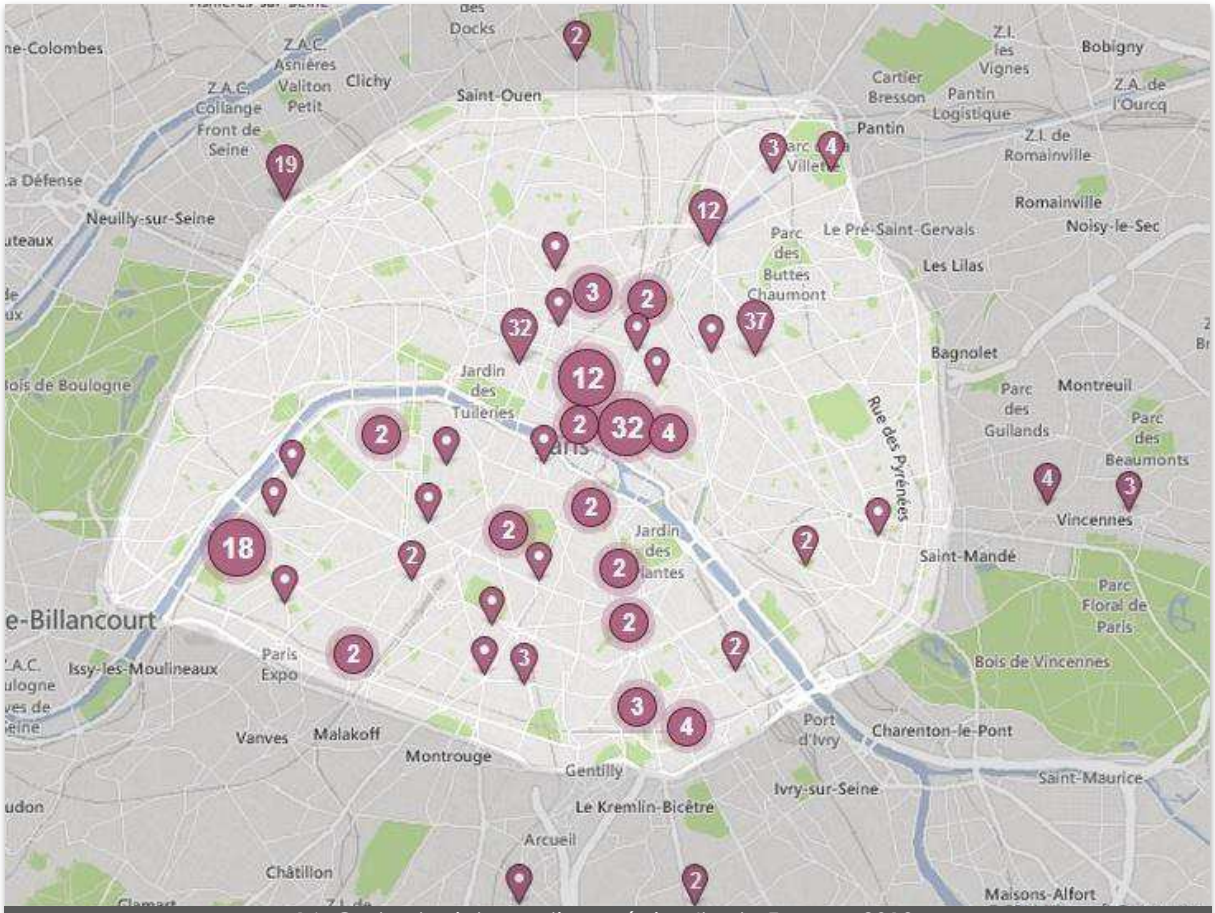
14. LOR-K, Consomas, Photographie d'installation urbaine, Vincennes, 2011.

Partir à la recherche d'objets jetés sur nos trottoirs. L'appréhension du territoire par la traque, en quête de l'objet convoité. *Consomas* prend vie grâce au caddie et frigo abandonné. Symbole d'un besoin fort et universel, la consommation alimentaire se trouve représentée dans ses totems urbains aux couleurs vives, dégueullant d'emballages vides. Un logo en guise de signature… L'artiste devient marque. La série présente un panel de couleurs largement représentées dans le commerce. La photographie d'ANDREAS GURSKY, *99 Cent II Diptychon,* outre son message, permet une appréhension visuelle des différentes teintes utilisées par les marques pour se démarquer sur les étagères.

15. Comparaison chromatique de deux œuvres, Andreas GURSKY et LOR-K.

1.1.4. Investigation locale

Lorsqu'un artiste développe une pratique urbaine, il vient à s'exprimer dans un périmètre directement accessible. La création extérieure est systématiquement liée à un espace géographique, le périmètre autour de ce lieu devient alors local. L'appropriation s'établit sur un territoire précis. L'extérieur comme élément de création induit systématiquement une investigation précise dans l'espace. Peu importe le devenir, le déplacement ou la disparition de la composition puisque lorsque l'artiste intervient, il marque forcément un temps d'arrêt ou il se retrouve dans l'exécution plastique. De ce fait chaque intervention est située et positionnable sur une carte.



16. Carte des interventions, région Ile de France, 2013.

Les spectateurs potentiels ne se limitent pas pour autant aux habitants. La localité n'exclut aucun passant, bien au contraire, elle vient à tous les y intégrer. Par l'intervention, l'artiste investit le quotidien, le réel. Il s'inscrit en proposant une nouvelle appréhension possible du lieu. L'espace public se retrouve alors transformé. L'habitant, le passant sont amenés à percevoir cet espace sous un nouvel angle. Dans les unités urbaines, la proximité des lieux offre une localité systématique. C'est-à-dire que le lieu d'investigation représente forcément pour certains un lieu quotidien. En cela se différencie certainement les interventions en milieu rural qui

proposent une localité difficile à entretenir, ou concevoir. L'investigation devient simultanément moment de vie et expérience, aussi bien pour l'artiste que pour le passant. Une fois abandonnée, la composition se retrouve exposée. Sujette aux aléas de son environnement, elle est à la merci des événements. Cette exposition lui permet une accessibilité indéniable. Alors que beaucoup s'en servent à des fins de propagande personnelle, comme nous pourrions voir le tag, d'autres envisagent ce moment d'exposition, comme une opportunité d'expérience. Cherchant à développer des réactions, tout en faisant passer un message direct. L'exposition en extérieur arbore un nouveau statut, où la création peut faire vivre une expérience artistique, et donc faire art, sans devoir pour autant être qualifiée d'œuvre.

17. Objeticide en cours de réalisation, Berlin, 2012.

« Dans les choses échangées…il y a une vertu qui force les dons à circuler, à êtres donnés, à êtres rendus »[36]

L'intervention en extérieur ne se limite pas en l'ajout de matière, ou l'apport d'une œuvre en espace urbain. Il s'agit avant tout d'une composition où l'artiste prend compte des éléments qui composent son terrain d'action. La création d'un lieu artistique s'opère quand une conscience de ses composantes est prise en compte. Il s'agit de prendre considération du contexte local. L'action fait partie de la création. GUNTER BRUS donne une place déterminante à l'action. Dans *Épreuve de résistance,* l'artiste, devant une caméra et un public restreint, se mutile en s'ouvrant le crane avec une lame de rasoir. Une tension entre l'art et le réel commence alors à sérieusement prendre forme. Une vraie transition entre peinture d'action et action. L'intervention en extérieur instaure alors un nouveau rapport à l'art. Bien que les arts contemporains aient dès les années 1960 intégrés l'action de l'artiste dans l'œuvre, nous avons ici à faire, à tout autre chose. L'investigation de l'artiste laisse ensuite une trace dans l'espace. L'intervention crée alors un nouveau rapport à l'espace. Le non lieu, habituellement zone de passage, devient lieu grâce à l'intervention. Un lieu artistique et créatif prend vie dans l'espace public. Il s'agit d'intervenir directement dans le réel, pour composer une mise en scène. L'artiste apporte si minime soit-elle, une matérialité dans le contexte qu'il compte s'approprier le temps de la création. En extérieur il s'agit de proposer une expérience artistique. Ainsi des interventions parfois même minimalistes peuvent

36 • Marcel MAUSS, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques,* PUF, 2007, (Pp 1950).

trouver un écho considérable. Réfléchie et préméditée, la naissance de la mise en scène marque le lancement du lieu créatif. L'expérience débute à partir de la pose jusqu'à la disparition totale de l'exécution extérieure. La composition se donne donc au delà de la performance[37]. L'espace géographique est transformé en lieu artistique par la composition. Il ne s'agit plus alors de limiter en un objet œuvre, l'apport matériel de l'artiste. Bien au contraire. Psychiquement en interaction avec une possibilité de rencontre, il s'agit d'intervenir pour composer. L'action comme incidence sur le réel, le présent. La performance est donc fortement présente dans les arts de rue. Mais elle ne peut se voir comme une performance en tant que tel puisque dépendante d'un lieu de création restreint en un territoire précis, identifiable sur une carte.

La création urbaine est une musique composée de différents instruments. il ne s'agit pas de faire rencontrer tout les sons mais plutôt de les laisser jouer indépendamments pour qu'ils puissent chacuns avec leur notes et leurs intonations apporter une mélodie particulière. selon les compositions, certaines interventions urbaines seraient plus proche du brouhaha que de la symphonie. La métaphore musicale s'accorde en tout point avec la volonté de définir la création comme une composition qui nécessite l'action d'un intervenant par la matérialité. Il s'agit alors d'émettre une certaine spiritualité, qui mène à la pensée. *« Accepter quelque chose de quelqu'un, c'est accepter quelque chose de son essence spirituelle, de son âme »*[38]. L'action du corps dans l'espace, façonne la composition du lieu, de l'espace géographique et du territoire qui s'y rattache. L'intervention permet donc la création d'un nouveau cadre de vie. Le périmètre trouve alors une nouvelle délimitation spirituelle[39]. Généralement éphémère et vouée a disparaître, ces spots sont destinés à une expérience de l'instant. Conscience fugitive et occasion unique, seule les personnes sensibles à la composition vivront l'expérience extérieure, tandis que d'autres resteront simples composants, acteurs de l'expérience. Le composant conscient, autrement dit l'humain qui vit l'expérience, trouve alors dans ces champs analytiques, une profusion d'éléments qu'il sélectionnera soigneusement. Il n'est jamais décrit d'intégration urbaine sans son contexte, Certainement parce que c'est ce qui en fait tout son intérêt plastique et sensible. D'être intégrée précisément dans un lieu public ouvert à tous. Nous pourrions les opposer aux œuvres publiques ou aux œuvres en générale, qui fonctionnent en autonomie et se déclarent en tant que tel par leur auteur. La composition n'est pas œuvre mais création. L'apport matériel de l'artiste est souvent présenté comme œuvre par les institutions et le marché de l'art. Même si, il est communément convenu que la rue est un musée à ciel ouvert[40], il semble peu pertinent que nos murs soient des toiles vierges…

---

37 • Appelons performance intervenante, le fait que l'artiste intervienne par l'action de son corps en extérieur. Ne donnant pas le statut d'œuvre à cette action en tant que telle mais lui attribuant une partie intégrante de l'œuvre.

38 • Marcel MAUSS, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, PUF, 2007, (Pp 1950).

39 • Qui est par exemple présente dans les lieux spots.

40 • Ce qui laisse sous entendre que se sont des œuvres qui y sont exposées.

Le projet Mappage consiste à recouvrir une zone de trottoir avec des journaux (Métro, 20Minutes et Directmatin). Distribués quotidiennement sur Paris, ils sont proposés gratuitement tous les matins devant les gares de transports parisiens. Tapissant sur le sol, la mappe prend corps avec les différents éléments du paysage. Celle-ci s'intègre alors en proposant une adaptation sur mesure. La mappe à elle seule, détachée de son contexte, ne pourrait présenter l'intégration locale d'une telle proposition. Abandonnée sur place, elle propose alors, pour tout les locaux et les individus de passage un nouveau lieu sur leur territoire quotidien. Par la proximité des différents lieux, l'investigation en espace urbain est toujours sujette à une forte localité. Le territoire et le lieu deviennent indissociables. Bien qu'EDOUARD GLISSANT ne confonde pas la notion de lieu et de territoire, il présente une définition du monde intéressante qui suggère une localité constante tant elle s'imprègne d'une globalité pensée. Une poésie par l'intégration au réel.

« J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire, ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. Les poètes l'ont de tout temps pressenti. Mais ils furent maudits, ceux d'Occident, de n'avoir pas en leur temps consentis à l'exclusive du lieu, quand c'était la seule forme requise. Maudits aussi, parce qu'ils sentaient bien que leur rêve du monde en préfigurait ou accompagnait la Conquête. La conjonction des histoires des peuples propose aux poètes d'aujourd'hui une façon nouvelle. La mondialité, si elle se vérifie dans les oppressions et les exploitations des faibles par les puissants, se devine aussi et se vit par les poétiques, loin de toute généralisation. »[41]

18. LOR-K, Mappage, photographies d'installations urbaines, Paris, 2011

41 • Définition du Tout-monde d'Edouard GLISSANT disponible en ligne sur www.edouardglissant.com

19. Mappage en cours de réalisation, Paris, 2011.

20. LOR-K, Mappage, Photographie d'installation urbaine, Paris, 2011

1.2. Architecture, regard en matière

1.2.1. Organisation façonnée

L'architecture de nos espaces tient une place essentielle dans la création urbaine. Pourvu d'un historique bien ficelé, l'art urbain se développe suite à des changements architecturaux qui ont modifiés nos modes de vies. La ville se matérialise par l'architecture. L'espace public, la rue, les infrastructures, la proximité spatiale, l'habitat et le flux sont des éléments qui en deviennent fascinants. Concentration et accumulation.

Depuis la seconde guerre mondiale, les recherches jusqu'alors théoriques se concrétisent grâce à l'arrivée du béton[42]. Nous sommes aujourd'hui bien loin des premières civilisations, où les constructions s'envisageaient indépendamment[43]. L'évolution des constructions en ville se traduit par l'altération des volumes purs en favorisant la construction juxtaposée. Les maisons se soudent entre elles, les monuments perdent leur autonomie pour s'enraciner dans le tissu urbain. Ces conceptions géométriques imposent une certaine rigidité constatée dès le moyen âge. C'est au cours des années 1910 que le terme urbanisme apparu dans la langue française. Il désigne alors une discipline nouvelle, née des exigences spécifiques des sociétés industrielles. L'urbanisme se présente comme une science de l'organisation spatiale des villes[44]. Comme toute science, elle comporte une double phase théorique et appliquée. Pendant de nombreuses années l'architecture se trouve cantonnée à la théorie avec trois ouvrages pionner d'ILDEFONS CERDA[45], CAMILLO SITTE[46], et EBENEZER HOWARD[47]. Le processus de reconstruction intense d'après guerre permis à l'urbanisme d'affirmer son statut de discipline appliquée à l'échelle planétaire. Celons ALBERTI[48] l'édification doit satisfaire trois registres hiérarchisés et indissociables : La nécessité, la commodité et l'esthétique[49]. Il fait, pour la première

42 • Non sans être un fait unique l'arrivée de ce nouveau matériaux révolutionne les principes de constructions.

43 • Le décor grec est constitué, comme le disait LE CORBUSIER, par le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. La construction des édifices était prévue de manières à ce que chaque volume soit isolé, de façon à pouvoir en apprécier la construction sous tous les angles possibles. Une sorte d'exaltation du volume. Le tissu urbain se forme alors naturellement autour de ses constructions indépendantes. Ce type de conception architecturale est aujourd'hui bien loin de nous.

44 • L'urbanisme se développe sous l'influence de deux courants majeurs issus des utopies du XIXe siècle : L'urbanisme progressiste (Dont les valeurs sont le progrès social et technique, l'efficacité et l'hygiène, élabore un modèle d'espace classé, standardisé et éclaté) et L'urbanisme culturaliste (Dont les valeurs sont, à l'opposé, la richesse des relations humaines et la permanence des traditions culturelles, élabore un modèle spatial circonscrit, clos et différencié).

45 • Ildefons CERDA, Teoría général de la urbanización, Madrid, 1867.

46 • Camillo SITTE, Der Städtebau, Viennes, 1889.

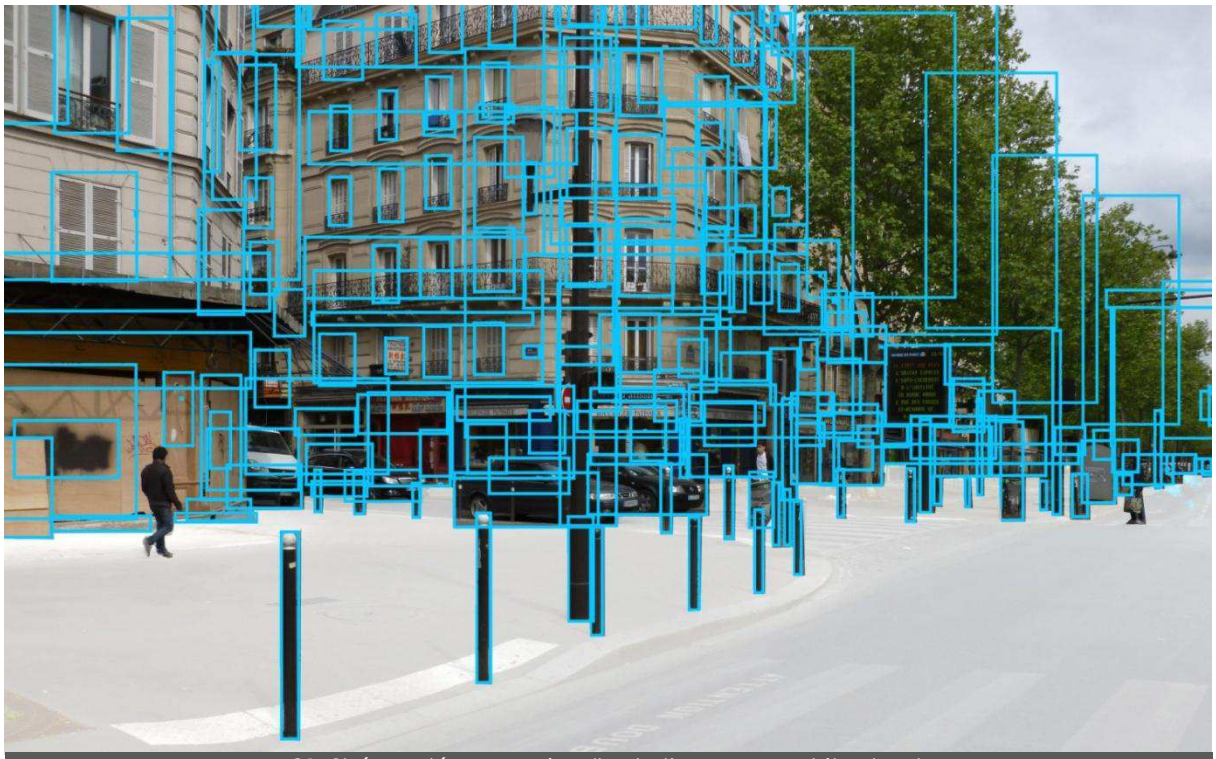
47 • Ebenezer HOWARD, Garden-Cities of Tomorrow, Londres, 1898.

48 • Léon Batista ALBERTI est un architecte italien qui reprend les inventions de BRUNELLESHI, en transformant les châteaux fort urbains en véritable palais Florentins en faisant de l'ornementation et les détails une liberté de l'architecte.

49 • (Necessitas) régit la construction et concerne ce que nous appelons aujourd'hui les lois de la physique appliquée. (Commoditas) commande d'intégrer la demande des clients dans ce que nous appelons un programme et fait de l'édification une activité duelle, passant nécessairement par un dialogue. (Voluptas), finalité suprême de l'édification, est satisfait par l'application des règles de la beauté.

fois, de l'édification une discipline libérale, théorique et autonome. Influencé par les travaux de FILIPPO BRUNELLESHI, qui à proposé de nouveaux principes de constructions, ALBERTI anticipe, par ces 3 catégorisations, les démarches de l'urbanisme. Bien qu'appartenant au temps préindustriel, l'ambition de ses propos influencera les nouvelles générations d'architectes. A la fin des années 1960, l'urbanisme progressiste occupe une position centrale, conquis par des petits groupes d'architectes d'avant-garde. L'art urbain est tributaire et prend vie grâce aux grandes mutations qui affectent les grandes villes du vingtième et vingt unième siècles. il est significatif de lier sa naissance dans les années 1960 à l'avènement d'un modèle d'urbanisme, héritier du BAUHAUS[50] et de LE COURBUSIER fondé sur la division de l'espace en diverses fonctions : habiter, travailler, se divertir, se déplacer.

Ces sectorisations deviennent perceptibles et offrent une découpe visuelle de l'espace. Nos villes, par l'agencement architectural, se composent alors de zones multiples. L'organisation du territoire devient organique et se développe autour de cette architecture figée. Un regard distancié fait apparaître une découpe propice au façonnement des lieux.

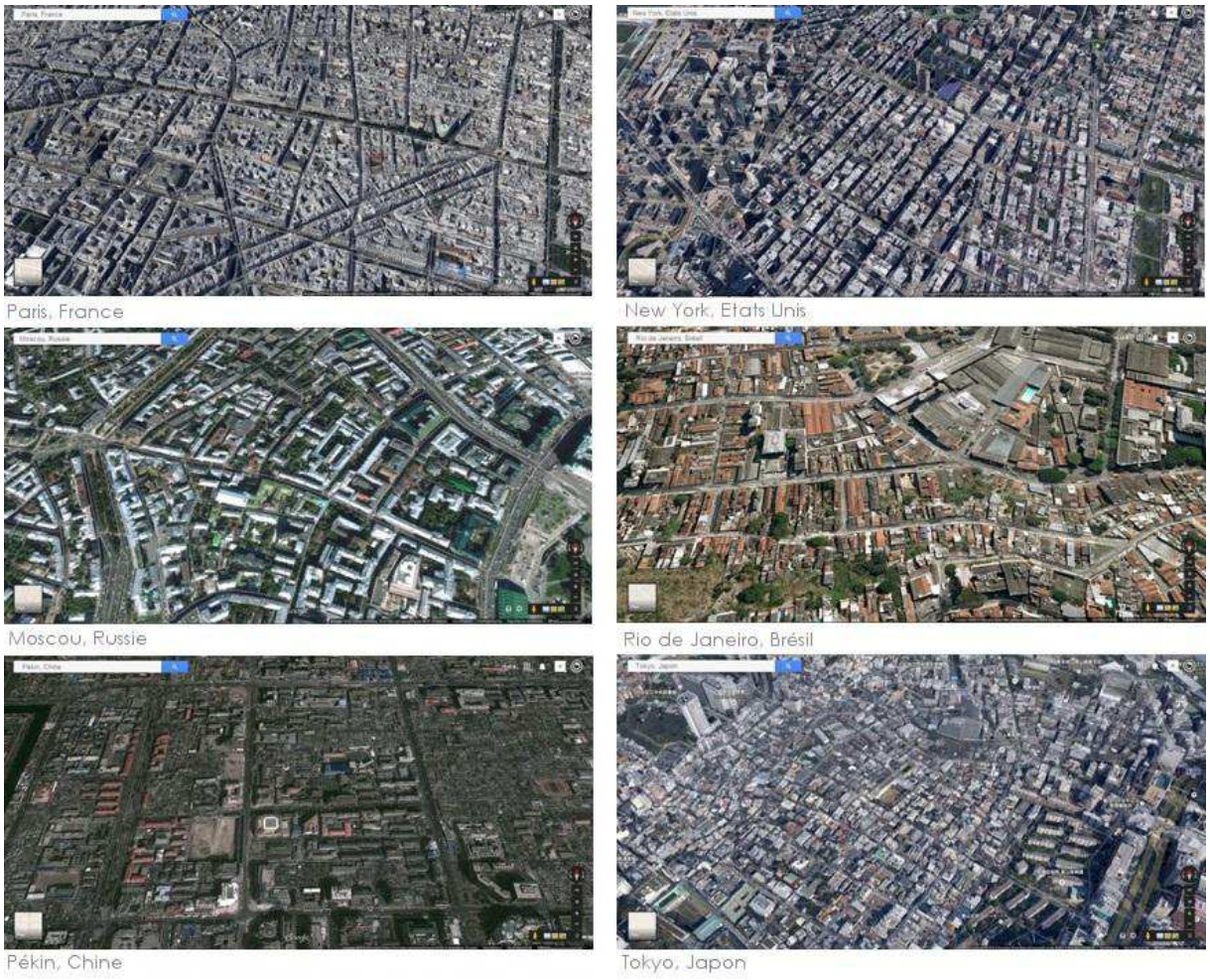


21. Shéma découpe visuelle de l'espace architectural.

50 • Fondé en 1919 par Walter Gropius à Weimar, le Bauhaus (littéralement : maison du bâtiment) étendit ses recherches à tous les arts majeurs et appliqués, en vue de les intégrer à l'architecture. Avec pour problématique le rejet des détails ornementaux. Simplicité et pureté d'une architecture classique pour arriver à une synthèse entre industrie, art et artisanat. Souhaitant rapprocher théorie et pratique et retrouver une unité entre l'art et les diverses activités humaines, le Bauhaus rejoignait l'ambition de tous les grands mouvements de pensée novateurs de l'histoire.

« Des barbus en babouches, des gosses avec des clopes à la bouche, des ombres de fous, des voitures bien trop louches, Voilà le décor pour des hommes alligators. Le marécage urbain. L´univers gris sert de logis à Lucifer, Le reflet du vice se lit Sur les flaques de pisse, Le destin est dicté par les sirènes de police, De mon balcon Je domine comme le faucon... Ma vision voit la division dans les bas-fonds, dans les blocs… »[51]

22. Vue satellite, découpe du territoire, google earth, 2014.



Les éléments de PETER FISCHLI et DAVID WEISS ressemblent par leur représentation impénétrable à l'appréhension visuelle que nous avons de nos espaces urbains. La vue satellite ne fait qu'apparaître avec évidence la découpe en bloc de nos espaces de vie. Entrecoupée de chemins multiples, la ville apparaît comme un labyrinthe sans entraves. L'art urbain se développe au sein de cette organisation spatiale normée qui est fortement critiquée dès les années soixante par les situationnistes[52]. C'est une charge contre le fonctionnalisme des métropoles

51 • KDD, *Resurrection, Galaxy de glaces*, Columbia, 1998.

52 • Les situationnistes font principalement références à une revue qui a marqué les années 1960, l'Internationale situationniste et a influé, par ses critiques idéologiques, sociales et politiques, sur le mouvement de mai 1968. L'élément

contemporaines. Il est la reconquête de l'espace public en voie de formatage. Nous en arrivons au fait que l'Architecture détermine notre tissu urbain. Édifices, constructions, transports, lieux communs façonnent le fonctionnement des villes. Loin de l'époque grecque, la ville place l'individu sous un régime d'injonction et d'interdiction, orienté dans ses faits et gestes par une constante signalétique. L'individualité ne trouve plus à s'épanouir dans la rue. Intervenir au sein d'une architecture normée est une manière de trouver une certaine liberté[53] d'action. L'art urbain tend à instaurer un rapport ludique avec la rue en jouant des codes instaurés par l'urbanisme. Cette conception du territoire, apporte un nouveau terrain d'action aux artistes, pourvus d'objets d'études inexploités jusqu'ici puisque qu'inexistants. *« L'espace public, en tant qu'il est conçu comme un lieu accessible et utilisable par tous, fait l'objet d'une définition de principes de gestion qui inspire, entre autres, les lois d'aménagement et d'urbanisme. »*[54]. Une architecture influente sur le style de vie qui permet aux artistes de s'insérer dans le quotidien. L'espace urbain se retrouve souvent stigmatisé est devient pour beaucoup synonyme d'insécurité. Bien qu'il puisse exister des zones plus sensibles que d'autres, il est impossible d'en faire une généralité. L'intervention urbaine se joue du milieu d'investigation en tentant de rompre les habitudes comportementales du citadin.

L'architecture prend donc une place fondamentale dans l'évolution des arts de rue. Les édifices, par leurs matériaux et leurs esthétiques évoluent en fonction des périodes. Synonyme de construction, le béton est le matériau phare du vingt-et-unième siècle, si bien qu'il compose la majorité de nos villes. Chaque photographie d'installations urbaines laisse entrevoir une part du contexte par l'architecture. CHRISTOPHE GENIN évoque la prise photographique serrée qui oblitère souvent le contexte de création. C'est pourquoi dès les premiers projets, le souhait d'intégrer des vues diverses ne s'est pas fait attendre. Les photos bonus permettent de percevoir architecturalement le contexte. La découverte des espaces se trouve transformée. Le primitivisme qui nous pousse à la conquête de nouveaux territoires vierges se retrouve aujourd'hui transposé dans une nouvelle manière d'appréhender l'espace. Me faisant alors penser à l'œuvre de JOSEPH KOSUTH…la mise en évidence d'un décalage entre un objet, sa représentation, sa reproduction et sa définition, font de l'espace urbain un objet particulier. L'architecture est donc un point que l'on ne peut ignorer dans la création urbaine, bien qu'elle n'y trouve pas encore une place clairement définie, puisqu'elle est souvent limitée au rang de

---

principal du groupe fut Guy DEBORD. L'un des principaux objectifs de *l'Internationale situationniste* était l'accomplissement des promesses contenues dans le développement de l'appareil de production contemporain et la libération des conditions historiques, par une réappropriation du réel, et ce dans tous les domaines de la vie. Le dépassement de l'art est son projet originel. Aux débuts, les Situationnistes firent parler d'eux en tournant en dérision l'art contemporain pour démontrer l'inanité et le superficiel d'une culture dite bourgeoise. Critique de la classification et la normisation des espaces avec une trop forte théorisation.

53 • *«Bref, nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'œuvre et l'artiste»* Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience,* Paris, G. Crès, 1927, p. 113. *«On appelle liberté le rapport du moi concret à l'acte qu'il accomplit. Ce rapport est indéfinissable précisément parce que nous sommes libres»* Ibid. p. 143

54 • Jean-Yves TOUSSAINT et Mariane ZIMMERMAN, *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*, Suisse, PPUR, 2001, p. 57.

support, je pense que celle-ci prendra plus d'importance dans les générations à venir. Le projet Invisible graffiti de ZEVS réalisé en 2008 au Danemark, représente la volonté claire d'un rapprochement entre architecture et création urbaine. *« Le beau ici n'existe pas ! »*[55] Souvent vue comme froide et austère, l'architecture urbaine contemporaine reste souvent résumé à la grisaille des murs, par son utilisation massive du béton.

L'organisation du territoire est régit par les flux marchands et financiers. L'implantation et la communication des commerces trouvent une place centrale dans la construction de toutes villes. Espace publicitaire ou lieu de vente, ces espaces dédiés aux marques, s'instaurent dans notre vie quotidienne. Ne pouvant vivre de la chasse, de la cueillette ou de la pêche, la consommation marchande est obligatoire pour le citadin. Le paysage des villes et l'organisation s'articulent alors autour des enseignes indispensables à la vie humaine. NICOLAS MOULIN ou ROBIN COLLYER proposent une vision de la ville où toutes ces connotations marchandes ont disparu du territoire. Un paysage transformé presque méconnaissable ou une différence subtile à peine perceptible ; les deux nous offrent un rapport différent à l'organisation spatiale du territoire. La création urbaine s'inscrit donc dans des zones de passage où l'appropriation visuelle des espaces de communication est accaparée par les commerces. Encore une fois consommation et urbanisation ne se trouvent pas dissociés.

23. Place dédiée à la communication dans les paysages urbains.

Shéma des zones dédiées à la signalétique

NICOLAS MOULIN, Vider Paris, 2001

Shéma des zones dédiées aux enseignes

ROBIN COLLYER, Yonge St. Willowdale #4, 1995

55 • ZOXEA, *A mon tour de briller, La pression*, WEA, 1999.

1.2.2. Comportement induit

Education, culte, travail, scolarité, habitations chaque m² est définit pour une meilleure organisation des espaces. La ville induit un comportement social normé. La délimitation de chaque lieu, impose une reconnaissance et une adaptation au territoire constante. La signalétique, omniprésente en ville, est là pour optimiser chacun de nos déplacements. Le trajet pour nous rendre d'un lieu à l'autre est prémédité par l'architecture. Ainsi une construction ne se réfléchit pas indépendamment. Nous ne prendrons jamais, en ville, de chemin inconnu, puisque façonné par l'homme, le territoire conquis vient à se figer par la construction. Non éternelle, mais considérée pérenne, elle influera sur plusieurs générations avant de se voir remplacée. Le quadrillage crée un tissu urbain qui trouve les mêmes influences d'un continent à l'autre.

La fameuse phrase *« Métro, boulot, dodo »*[56] représente bien à elle seule le cliché contemporain du citadin. Pris dans un rythme, le passant est passif en déplacement constant. Le fonctionnement des villes urbanisées influence toutes les sociétés à venir. La sectorisation des lieux impose la catégorisation sociale des classes qui favorisent alors l'exclusion de certaines populations. Sa dimension sociale insuffle au monde une image idéalisée du pouvoir. Signalétique directionnelle omniprésente, la ballade et la contemplation sont mises de côté. Les cultures produisent les villes qui deviennent à leurs tours productrices de cultures. L'espace construit est élément fondateur et constitutif des communautés. MAURICE HALBACHS, l'un des pionniers de la sociologie urbaine, montre les rapports entre ville et intégration sociale.[57] L'image d'une rue piétonne de Paris nous montre parfaitement l'organisation organique que prend le déplacement humain sur ce territoire façonné. La rue par sa caractérisation, comme un segment, n'offre que deux orientations possibles. Les passants par commodités se regroupent. Influencé par le mouvement de chacun, un flux, un rythme se crée. La ville induit donc par ses composantes un comportement de masse. Un chemin que nous suivons, à plusieurs. Assimiler les uns au autres par les directions que nous prenons, nous nous suivons mutuellement. Ces grandes mutations comportementales sont visiblement constatées après la dernière guerre mondiale. L'arrivée de nouveaux matériaux de constructions offrent un regard neuf sur la ville et son aménagement. La ville contemporaine ne peut se dissocier des avancées techniques. Nous construisons pour vivre. Notre sédentarisation a favoriser la création des villes qui aujourd'hui se comptent jusqu'en millions d'habitants. Vivre, travailler, s'instruire, se divertir, se soigner devient possible sur une zone géographique restreinte, ne nécessitant dans certaine villes, l'utilisation d'aucun transport tellement la proximité spatiale est

---

56 • *« Métro, boulot, dodo »* est une expression inspirée d'un vers de Pierre BEARN qui s'est popularisée dans les années 1950 et 1960, censée représenter le rythme quotidien des Parisiens, ou plus généralement des citadins : Le vers dont s'inspire cette expression est tirée du recueil de poésie Couleurs d'usine, paru en 1951 : *« Au déboulé garçon pointe ton numéro pour gagner ainsi le salaire d'un morne jour utilitaire. Métro, boulot, bistro, mégots, dodo, zéro ».*

57 • Maurice HALBWACHS, *Les Expropriations et le prix des terrains à Paris (1860-1900),* Thèse de droit, 1909.

développée. La marche prend alors une nouvelle dimension. L'organisation se retrouve façonnée par la continuité des bâtis, fait initiateur des villes. *« On a vite compris, qu'ici la zon-pri, Est comprise dans l'prix d'chaque loyer ; Inclus même dans la vie d'chaque foyer ; C'est dans l'air, c'est vrai, ça s'explique pas, non ça se ressent ; C'est fou quand même comme chez les nous, les destins s'ressemblent »*[58] Façonné par l'architecture, le comportement devient induit et ne fait alors que répondre aux prédictions établit par les urbanistes. La part de décision personnelle s'efface pour laisser place à une sorte d'évidence manipulatrice. Le comportement

24. Flux urbain, par l'organisation des déplacements.

Shéma d'une rue Parisienne piètonne, sens de marche.

MARTIN ROEMERS, Metropolis, Istanbul

58 • KOOL SHEN, *IV my people zone, Œil Pour Œil* (feat Madzim/Zoxea), 2002.

en espace public devient normé et s'accoutume de certaines habitudes. Alors synonymes de routine, les déplacements s'envisagent sans l'observation du territoire parcouru, puisque quotidien. *"Plus un homme a d'habitudes, moins il est libre et indépendant. Il en est des hommes comme des autres animaux : ils conservent plus tard un certain penchant pour ce à quoi on les a de bonne heure accoutumés. Il faut donc empêcher les enfants de s'accoutumer à quelque chose, et ne laisser naître en eux aucune habitude"*[59]

La création urbaine tente d'appréhender l'organisation façonnée pour enclencher des comportements. L'investigation, par la mise en scène, pousse le passant à développer un nouveau rapport face à l'espace qu'il parcourt. Il entre alors en interaction avec le lieu. *Objeticide* propose, par la coulée de peinture rouge, une entrave au passage. Non insurmontable, une simple enjambée permet la continuité du parcours. L'intervention agit sur le passant qui est acteur de l'expérience. Par son comportement actif, il vit alors inconsciemment une expérience artistique.

25. LOR-K, *Objeticide*, photos « bonus », Paris, 2012.

59 • Emmanuel KANT, *Traité de pédagogie,* Paris, Hachette, 1981.

26. LOR-K, *Mappage,* Photo « Bonus », Paris, 2011.

Les habitudes deviennent en ville induitent par les composantes de l'architecture. Ainsi il ne semble pas démesuré d'attendre un piétinage de la mappe. Disposé sur le trottoir, *Mappage* fait corps avec le sol. Lieu de marche destiné au piéton, les trottoirs sont aussi les zones d'abandon sauvage par excellence. Il est rare de voir des détritus entreposés sur les routes destinées aux véhicules. Les déchets et autres poubelles viennent donc à entraver le passage du piéton. Qui n'aura pas contourné un conteneur en ville ? Le comportement du piéton répond donc à des habitudes induites par l'architecture normée du territoire. La transformation de ces encombrants crée tout à coup des nouveaux lieux dans l'espace public même. Dédiées à l'expérience artistique, les compositions extérieures permettent de développer un nouveau comportement chez le passant. Il vient à vivre une expérience artistique dans un lieu commun et public. Sans rapport intellectuel direct, l'art s'offre par la pensée qu'il suscite. Ces nouveaux comportements normés offrent donc des conjonctures propices qui permettent à la création urbaine de s'insérer de manière pertinente. Les différents éléments constitutifs de l'espace urbain deviennent alors composants de la création. Non plus seulement limité à l'apport matériel, elle s'apparente à l'ensemble insaisissable plus qu'en la matière abandonné.

27. Sélection de créations urbaines ressemblantes.

ALLIS GALLAGHER ZEVS

RIDE IN PEACE BE AIME IX

PETER GIBSON OAKOAK

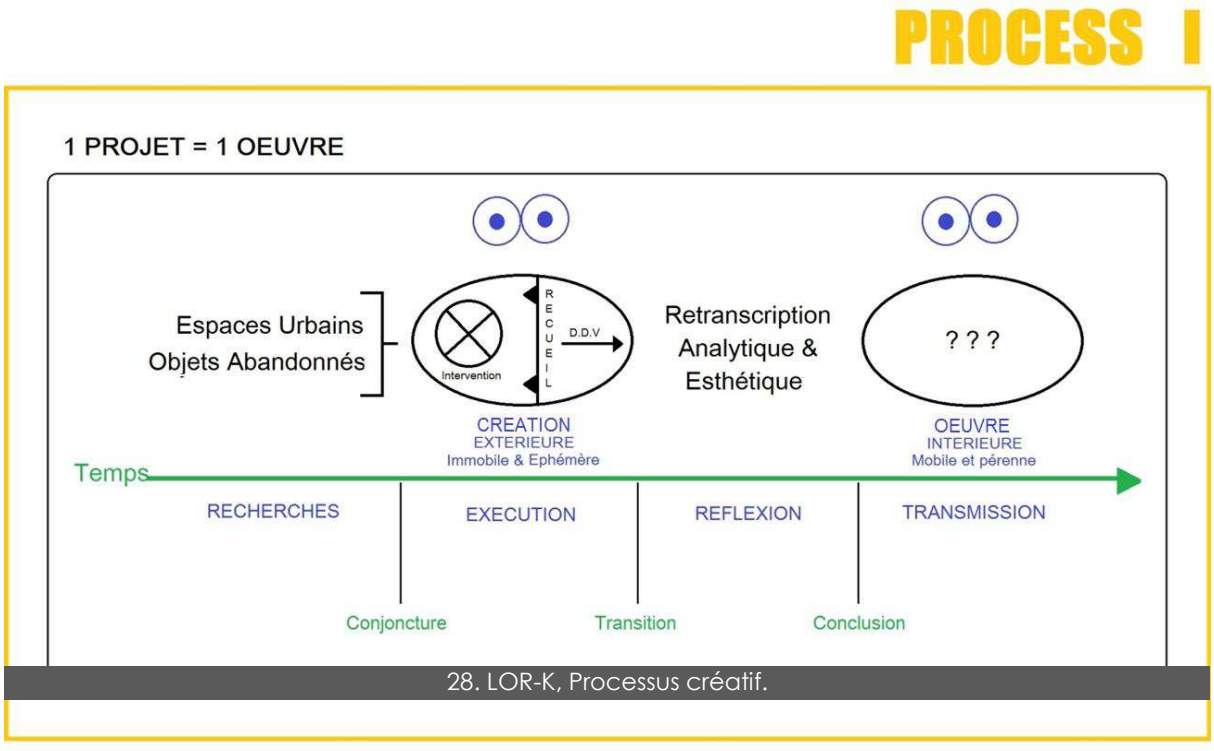
MOSSTIKA MOUSSE GRAFFITI

TONI SPYRA EAST ERIC

D'un pays à l'autre, la ville globalisée suscite parfois les mêmes interprétations. Que se soit dans le comportement des individus ou dans l'exécution des artistes, on arrive, comme dans toutes pratiques, à trouver la présence d'expressions similaires. Induites par l'influence mondialisée du territoire, des visions se dévoilent. Réalisées par des intervenants éclectiques, certaines propositions, se trouvent, dans leurs représentations presque indissociables. Alors que la communication offre une image de la ville sans frontières, les regards se développent en parallèles sans interaction. Quand ZEVS et ELLIS GALLAGHER tracent les contours d'ombres portées architecturales, il n'y à finalement plus grande différence entre Paris et New-York. Il s'agit d'une représentation globale sans nécessité d'un positionnement autre qu'urbain. L'espace devient matière composante par l'image qu'il propose. Que se soit en France par OAKOAK ou au Canada par PETER GIBSON la signalisation routière se trouve prise pour cible et mise en scène. La troublante ressemblance de certaines créations laissent méditatif. Il est alors difficile de cerner l'originalité d'un procédé lorsque celui-ci se retrouve proposé par différents artistes, aux quatre coins du monde, presque en simultané. Les dispositifs lumineux développés par TONI SPYRA et EAST ERIC vont même jusqu'à proposer l'incitation au même ressentit, en intégrant avec ironie des yeux démoniaques au sein d'une nature totalement soumise. La ville devient portée par le regard collectif qu'elle suscite. Son appropriation lui permet d'acquérir de nouvelles formes.

1.2.3. Conjoncture propice

Le ciblage de certains composants, permet l'intégration artistique. Consciemment ou non, c'est l'injection d'un nouveau flux par l'apport d'une création réalisée et abandonnée en extérieur. La conjoncture ne peut se dissocier d'une analyse préliminaire. Le peintre de chevalet crée par l'observation, l'artiste urbain s'insère dans l'observation. C'est-à-dire qu'il ne se limite en une interprétation du réel, il va d'abord le transformer, pour en faire un nouveau tableau. Le temps de recherches permet donc de sélectionner des composants qui attirent réflexions. Selons les artistes, les préoccupations varient. Souvent liées à la visibilité, le choix des lieux est pour la majorité régit par les spots. Ces lieux attirent touristes et guetteurs de Street-art. La décision de dépendance à la trouvaille est un moyen de parer au spot. Offrant ainsi une réelle découverte du territoire, la recherche d'objets abandonnés en extérieur s'évoque alors comme un jeu. L'objet du désir sera-t-il sur nos trottoirs ? Le choix des composants passent donc par un rapport systématique et premier au territoire. L'espace géographique est donc un des éléments de la création urbaine. Bien que le lieu ne se définisse pas seulement à l'espace géographique et au territoire il en dépend. Il n'est, à mon avis, pas de lieu sans territoire. Les recherches permettent donc de préméditer un plan d'action. L'intervention extérieure se fait par une anticipation matérielle. Eléments en tête, l'artiste part à la recherche du lieu propice dans l'architecture de nos villes. Par l'investigation, la conjoncture prend forme. En désir de poser, le lieu propice apparaît. L'espace public est une zone de passage souvent synonyme de non-lieu. Par cette exécution il vient à se transformer en proposant un lieu dédié à l'expérience artistique. L'utilisation d'une architecture mouvante sans propriétaire permet un recul sur l'illégalité. Les interventions sont

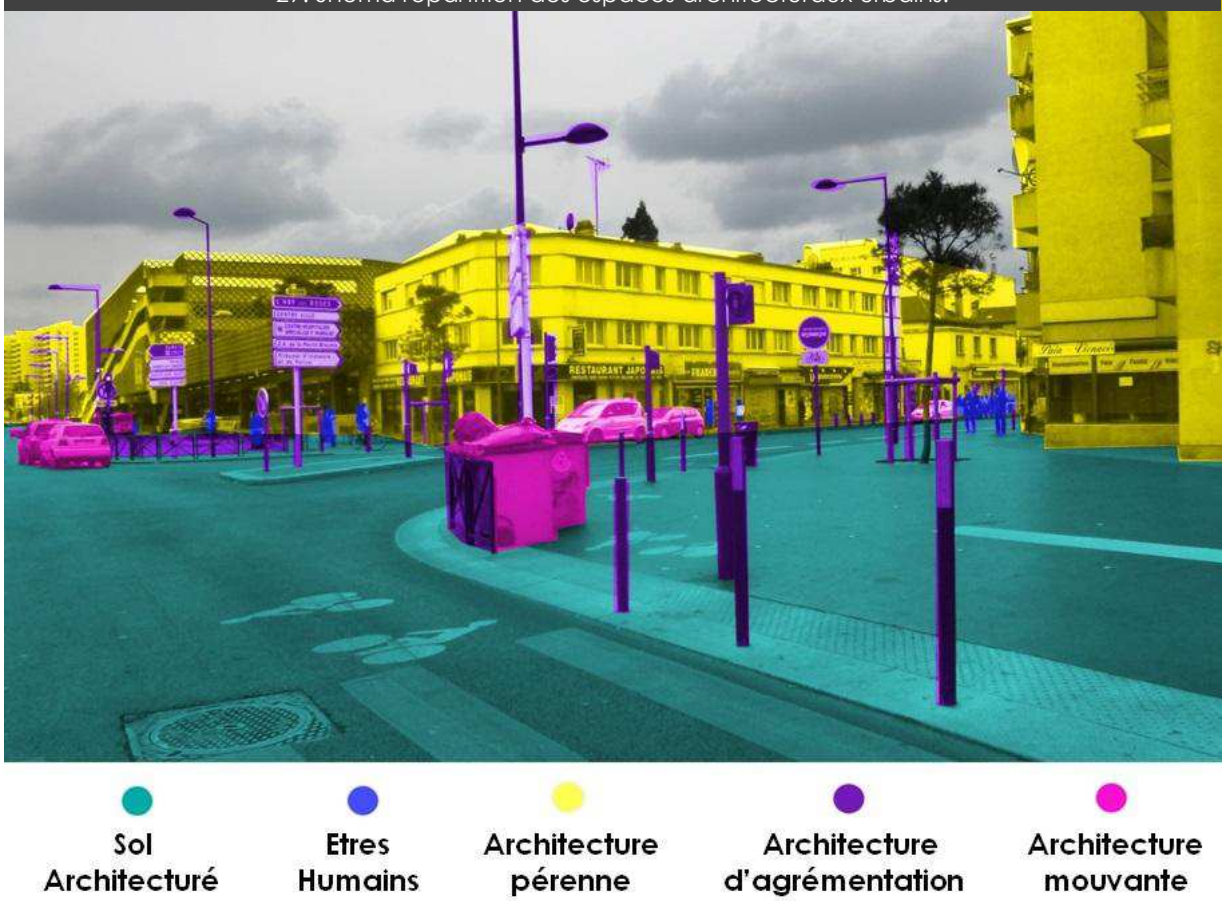


28. LOR-K, Processus créatif.

réalisées en plein jour permettant ainsi une exécution paisible et minutieuse suivie d'une rencontre immédiate avec le passant. Le processus créatif se décompose alors en plusieurs temps qui permettent la réalisation d'une œuvre. L'espace urbain et les objets abandonnés représentent la source de mes réflexions personnelles et artistiques. Conjoints et assemblés, ces analyses confondent, comme toujours consommation et urbanisation. L'art s'intègre à ce duo indissociable en utilisant le contexte de création comme réflexion de l'œuvre post produit.

Intervenir sur une architecture mouvante permet de toucher l'individu de plus près. Pour ne pas se limiter à un placardage d'idées, l'intervention en volume permet d'instaurer un rapport physique avec le passant. La création ne se limite plus seulement en une appréhension visuelle, elle devient aussi palpable, contournable. Les différents aménagements du territoire offrent une architecture omniprésente et savamment travaillée. De l'humain à l'architecture d'agrémentation, il n'y a pas, en ville, d'espace non mis en scène. Même la nature s'y trouve insérée volontairement. Sans compter les humains. Seule l'architecture mouvante est sujette au nomadisme. Composée de tout éléments entreposés provisoirement, elle est la seule a proposer un changement visuel dans l'aménagement du territoire. Les déchets encombrants sont, quant à eux les seuls éléments du contexte urbain non soumis à la question de propriété. Hors du conteneur, tout détritus est considéré comme abandonné et donc sans propriétaire.

29. Shéma répartition des espaces architecturaux urbains.



Les déchets deviennent motif de création et matière de l'œuvre. Aussi bien physique que spirituel, leur symbolisme permet une identification sensible. *« Une boîte de conserve, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare. Il ne faut donc pas craindre de recueillir les choses même les plus humbles et les plus méprisées […] En fouillant un tas d'ordures, on peut reconstituer toute la vie d'une société»* [60]

Les événements, organisés pour la promotion de l'art urbain, proposent à des artistes d'intervenir sur un territoire défini et restreint. Regroupés ainsi, ils donnent à voir leur techniques dans un contexte dédié à la création. L'artiste n'est plus l'initiateur du lieu créatif en cours. Il ne fait qu'agrémenter une composition globale. *La tour 13* en est un bon exemple. Que ce soit organisé par une ville, une enseigne, ou une association, ce type d'événement est plus proche du spectacle marketing que de l'expérience artistique urbaine. Le questionnement d'une création expérimentale urbaine ne se trouve pas développé, mais plutôt contraint et confiné. Cherchant à valoriser la jeunesse urbaine, avec tous les clichés qu'elle évoquent, ces événements sont généralement utilisés comme discrimination positive. Sans réel intérêt du propos, les différentes parties tirent avantages d'une publicité permettant de sensibiliser un public ciblé, la jeunesse. *Les coupes de bâtiment* de GORDON MATTA CLARCK sont à ce moment plus proche des arts de rue que ces nids événementiels. Même si ce type de création reste afféré à l'autorisation et à la propriété, elle propose au moins une nouvelle vision de l'espace et une découverte surprenante dans le réel. Cependant pour parler d'art urbain, l'imposition passe par la non-autorisation, permettant ainsi une mise à distance des arts publics. Bien que certaines interventions puissent s'assimiler à de la dégradation, ou même à l'illégalité, nombreux sont les artistes qui sont aujourd'hui sortis de ce cliché. Le rapport systématique à l'illégalité présent dans les arts de rue est aujourd'hui révolu. La non –autorisation n'engendre alors plus forcément un rapport à la loi. Quand un artiste crée en espace urbain, il est alors en pleine composition. L'action consciente d'un intervenant délimite un nouveau territoire. La réglementation, ou l'imposition de règles par des tiers imposent nombres de contraintes qui amputent la création. L'artiste urbain se démarque du contexte artistique global en s'intégrant dans le quotidien sans préavis ni assentiment. Les aléas, les imprévus et les surprises façonnent la création et la font exister. Il s'agit alors d'une expérience à vivre. Un lieu créatif prend vie par la mise en scène d'un nouveau contexte dédié à l'expérience artistique.

L'imposition permet de s'introduire dans le réel en proposant une interprétation personnelle de l'espace et de ses composants. L'imposition est éternelle et définitive puisque définie dans le présent et éphémère. Une fois l'action d'abandon effectuée, l'acte trouve pérennité dans la prise de cette décision sévère. Un lieu se retrouve alors disposé dans l'espace sans gestionnaires. En

60 • Michel LEIRIS, *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, dans Éditorial, Jean JAMIN, L'Homme, 2004, p. 170. (Ecrit en 1931).

autonomie il développe alors un cycle de vie le menant à sa disparition. Contrairement aux événements ou aux œuvres d'art public dont la représentation est déterminée, la création urbaine offre une surprise poétique quant à son mystérieux devenir. Chacun peu en récolter des parties. Que ce soit des échantillons ou des photographies, l'expérience se trouve matériellement transfigurée par les passants. Cette transmutation du flux dans des possibilités données offre à l'art un nouveau souffle. Inscrit dans le quotidien par une présence visuelle imposée dans l'espace, l'expérience artistique se partage et s'archive par la volonté individuelle des individus.

La composition est une proposition qui s'impose donc dans le contexte avec pour but de créer un lieu dédié à l'expérience artistique. Un regard, une critique, une interprétation, un détournement… la proposition permet un nouveau regard sur l'espace urbain en l'utilisant comme médiateur. Le flux urbain est dense et bruyant, la création doit pouvoir se démarquer et se faire entendre. Avec une forte influence sur nos modes de vie, le contexte façonne beaucoup de nos visions. Comme toutes les pratiques, la création urbaine trouve ses regards croisés. Un monde globalisé, fort d'influences universalisées, vient à susciter des interprétations similaires d'un pays à l'autre, d'une génération à l'autre, d'une classe sociale à l'autre. Des actions révélées par la ville et son influence naissent ainsi simultanément. Il s'agit alors de prendre part à l'évolution des arts de rue par l'expérimentation.

« Devenir responsable du progrès de l'École, devenir psychanalyste de son expérience même»[61] L'architecture offre donc une conjoncture propice qui permet à l'artiste de s'insérer dans le contexte par des failles qu'il repère. JAN VORMANN, JIM ou encore MILO exploitent clairement ces failles en utilisant les fractures de l'architecture comme mobile de leur création. Par la transformation d'un espace en ruine, vétuste, délabré, ou porteur de stigmates, ils injectent une poésie dans l'écroulement. La création devient dépendante de l'architecture. Tout comme la recherche d'objet, si la faille n'est pas trouvée, l'intégration artistique ne peut prendre forme. Là se révèle alors une réelle interaction entre espace de vie et création bien loin des zones rurales qui ne proposent pas le même rapport au monde social. La création urbaine, qui naît dans un espace façonné par l'homme, apporte nouveauté et découverte au citadin. Lui permettant ainsi une certaine évasion dans l'enfermement du flux urbain redondant.

« Enfant sous traitement on rêve tous ici secrètement de se barrer ; Complètement de s'évader… »[62] L'intégration par la matière permet alors un nouveau rapport au monde. L'architecture se dévoile autrement…

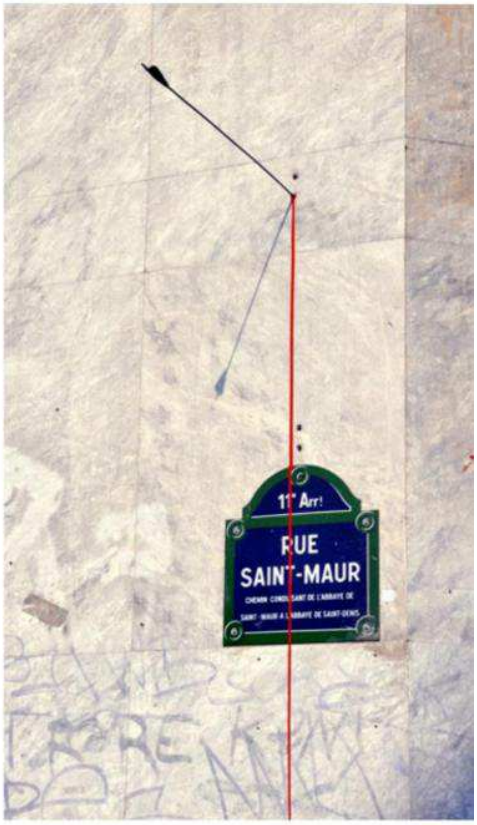
---

61 • Jacques LACAN, *Autres écrits, « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École »,* Paris, Seuil, p. 243.
62 • KOOL SHEN, *Dernier round* (feat Oxmo Puccino), Paris, IV my people, 2004.

30. Sélection d'oeuvres dépendantes de l'architecture urbaine.

JAN VORMANN, Dispatchwork

JIM, Pansement



MILO PROJECT, Arrows

1.2.4. Intégration matérielle

Les pratiques urbaines s'insèrent donc dans l'espace urbain, par l'apport d'une matière permettant la création d'une intervention plastique. Le terme de *Street-art* doit se voir comme étant la définition d'un style graphique. Pouvant naître, partout sans limites de territoire ou de supports, il n'est en rien l'exclusivité des arts de rues, loin de là. Du mur au tee-shirt en passant par la toile, le *Street-art* s'impose par son image influente, depuis la fin des années quatre-vingt. Lié à l'explosion d'une culture *Hip-hop*, les protagonistes d'un art de rue illégal, imposeront leur style qui est aujourd'hui assimilé historiquement par la définition récente de Street-art. Du tag au pochoir, ou de l'affiche à l'installation, toute représentation reprenant les codes esthétiques, dit urbains, se verra coller cette étiquette stylistique. Il est aujourd'hui possible de trouver des goodies *Street-art* comme l'on trouve des goodies KEITH HARING. A la seule différence près que l'auteur s'y trouve rarement mentionné. Le *Street-art* ne s'impose donc pas comme étant une réflexion sur l'espace urbain, mais plus comme le développement d'un style aux influences urbaines. L'art urbain s'instaure donc en regard d'une architecture appréhendée, plutôt qu'en une représentation stylisée. La pratique urbaine ne se limite donc pas en l'exécution d'une création en extérieur mais plus d'un regard développé sur une architecture normée imposant son fonctionnement organique.

Des sculptures miniatures à la SLINKACHU ou des installations impressionnantes à la SPY.URBANART, les pratiques urbaines proposent une intégration matérielle qui est ensuite abandonnée en extérieur. Les arts de rue proposent également des interventions sans rapport à la matérialité comme la danse, la musique ou le théâtre. Mais il s'agit ici, en quelque sorte d'isoler les pratiques urbaines en faisant la distinction entre art plastique et art vivant. Nous parlons donc de création urbaine quand une matérialité peut être attribuée à l'action d'un artiste. Même si les installations de SCOTT JARRETT ne subissent aucun ajout, l'intégration matérielle est pourtant constatable. Sans l'ajout d'aucun élément, il choisit des composants et les repositionne différemment dans l'espace. Ils deviennent tout à coup médiateur et trace de l'action humaine. L'intégration matérielle reste alors un facteur nécessaire

31. Scott JARRETT, Installation urbaine sans matière ajoutée.

à la création d'un lieu artistique en espace urbain. Sans l'obligation d'un ajout systématique, l'intégration peut directement utiliser ce qui se trouve dans le contexte, celà ne changeant en rien l'utilisation d'une matière comme trace de l'activité humaine. L'intégration matérielle persiste, si sensible soit- elle.

Chaque artiste choisit donc une manière de s'exprimer dans l'espace grâce à la matière. Qu'elle soit apportée ou directement récupérée sur place, il s'agit de composer matériellement l'espace pour en proposer une nouvelle appréhension. Les objets abandonnés, présents en grandes quantité dans nos rues, offrent une matière première non négligeable. Plus encore, leur statut si particulier d'abandon évoque tout un reflet de notre manière de consommer. J'entends par objets abandonnés, ceux dont la classification, dans la collecte des déchets, concernent les encombrants : meubles et électroménagers. Utiliser des objets communs et quotidiens ayant une identification commune et universelle. Toilettes, réfrigérateurs, matelas, télévisions… Ces objets offrent une identification rapide de l'utilité première et du détournement qu'il en est fait. Utiliser ces objets comme symbole d'une époque. La matière ajoutée superficiellement utilise donc une intégration déjà présente dans le contexte. Il s'agit alors d'en modifier la représentation par un ajout supplémentaire. L'objet abandonné porteur de vie, d'histoire, de possession passée, invoquent toute une réflexion sur son précédent possesseur. Qui a bien pu l'abandonner ici ? Obsolète ? Démodé ? Pourquoi ces objets se retrouvent sur nos trottoirs à la merci du contexte ? Fruits d'économie et de vie sédentaire, les objets utilisés, composent la majorité des ménages. L'intégration matérielle utilise alors des objets communs à forte connotation utilitaire. Une nouvelle mise en scène prend vie.

Ces objets comme matière première et sujet de réflexion. Les utiliser non seulement comme support mais aussi comme vecteur qui permettra de transmettre les pensées artistiques à un public d'abord inconnu, le passant, puis à un public averti, le chaland d'exposition. FRANCISCO DE PAJARO crée des monstres avec les monstres, là aussi les déchets ne sont plus utilisés comme simple support mais plus comme vecteur. Ils deviennent alors composants de la création et acquièrent le statut de médiateur au sein du lieu. Choisir de s'intégrer dans l'espace public par la création pour donner vie à une expérience artistique. La création artistique devient alors Le faiseur de pluie. *« J'attends le faiseur de pluie on m'a dit qu'il viendrait me voir, il doit nettoyer nos vies et puis la saleté des trottoirs… T'attends le faiseur et ce depuis de nombreuses années, Ton espoir est tellement fané. Dis, saurais-tu le reconnaître ? Saurais-tu voir son visage dans cette nuée d'âmes en peine Dans ces regards qui te refoulent tous comme dénuée d'amour Panne, Panne dans vos cœurs comme une panne épidémique et Traversent les pores de vos peaux, vous séparent, vous dynamitent. Y'a comme un flou qui a fini par vous rendre fou Comme une douleur alcoolisée qui a fini par vous rendre soûl Regarde autour, jette un œil derrière les tours vois le monde sous un nouveau jour, »*[63]

63 • KOHNDO et GAS, *Le faiseur de pluie,* (KOHNDO feat GAS) Deux Pieds sur Terre / Stick To Ground, Paris, 2006.

L'exécution artistique se contraint à la présence des objets abandonnés. L'intégration directe au contexte historique se fait par la dépendance à l'activité humaine et marchande du territoire. Ce cycle d'objets abandonnés est apparu il n'y a pas si longtemps. Même si les objets sont récoltés dans nos rues depuis plus de cent ans, pour être revendus sur les marchés et autres brocantes, leur présence à fortement augmenté depuis ses vingt dernières années[64]. A l'heure de l'obsolescence programmée, les objets défectueux sont souvent peu prévus à la réparation sans l'intervention d'un référent constructeur. Souvent plus couteuse que le rachat d'un même objet neuf, la réparation est souvent négligée. Le remplacement est alors valorisé comme seule alternative économiste. La délocalisation et la construction à grande échelle ne permettent plus l'implantation locale des entreprises dont nous sommes consommateurs. N'ayant plus à faire qu'a des points relais, alimentés par des plates formes de réapprovisionnement nationales ou internationales, il devient difficile d'envisager le rapatriement d'une pièce pour réparation avec gratuité. Ses frais, souvent à charge du client ne poussent pas à la

32. Exemple tas d'encombrant, Villejuif, 2014

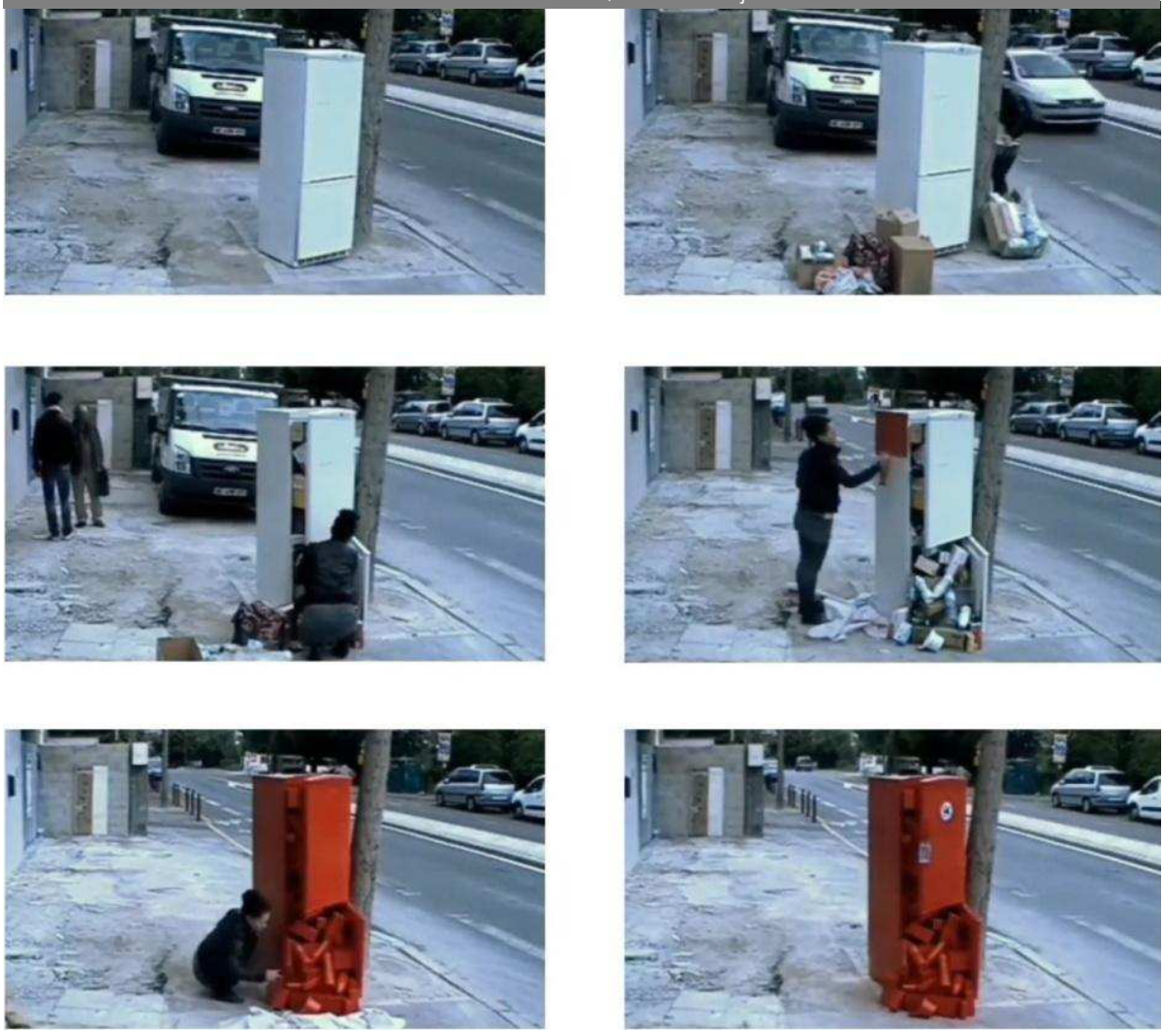
conservation des produits sur le long terme, les marques usent de l'obsolescence pour façonner le cycle de vie des objets. En commerce, la réflexion du cycle de vie s'applique à tout nouveau produit désirant s'intégrer sur le marché. Sa durée de vie doit être anticipée pour pouvoir proposer un suivi, une évolution dans les gammes, pour fidéliser sa clientèle. Ainsi il est donc très fréquent de croiser des encombrants électroménagers liés à la vie courante. La composition matérielle des ménages se trouve exposée dans nos rues. Marqués par le temps, les objets abandonnés gardent souvent les stigmates d'une vie passée. Rayures, fractures, blessures, ils deviennent évocateurs de vie. Abandonnés par leur propriétaire, Ils acquièrent tout à coup, grâce à cet abandon, un statut particulier qui permet à chacun de se le réapproprier sans culpabilité. Les objets se retrouvent disposés à l'appropriation dans un espace public extérieur.

64 • Voir partie 1.1.2.

33. Exemple de matières ajoutées.

L'intégration matérielle s'effectue par la mise en scène d'objets abandonnés sur nos trottoirs. Laissés sur le lieu de trouvaille, leur positionnement détermine le lieu de l'intervention. La composition se fait alors par l'ajout de matière. De la peinture à la mousse, en passant par la colle, les matières utilisées pour la transformation ne trouvent pas de limites. Bien au contraire, l'expérience plastique reste la première exécution des pratiques urbaines. L'artiste se confronte à la matière en milieu extérieur. Les techniques se trouvent sans cesse adaptées et renouvelées. Les conditions extérieures imposent une certaine radicalité d'exécution. Les avancées techniques permettent l'utilisation d'outils accessibles et performants. Si la peinture en bombe n'existait pas, le recouvrement, effectué pour Consomas, aurait certainement été plus fastidieux. L'intégration matérielle joue du contexte.

34. Exécution *Consomas,* matières ajoutées.



1.3. Action, rencontres en public

1.3.1. Lieux créatifs

Réaliser des actions devant un public en temps réel… Dès les années 1921, les surréalistes ANDRE BRETON, LOUIS ARAGON et PHILIPPE SOUPAULT organisent le *Procès Barrès.* C'est le début d'un nouveau genre : la performance. Utiliser l'action pour remettre la réalité en question. La fin des beaux-arts s'annonce et l'artiste fait irruption dans l'œuvre même. La création urbaine est fortement influencée par les œuvres performatives. Une intégration de l'artiste dans l'oeuvre impliquant son action comme résultante artistique. Les œuvres d'art commencent alors à s'échapper d'une certaine matérialité pérenne qui fut toujours présente dans l'académisme des beaux- arts. La nature éphémère de l'action est une base de la performance. La durée de vie limitée d'une œuvre est déjà présente dans certaines cultures. Les peintures de sable des indiens Navajos, dites *Hozho* sont un exemple significatif d'œuvres éphémères. Le rapport à la création dans un lieu implique donc l'artiste par son action. Cependant la création urbaine, bien qu'elle comporte un aspect performatif ne peut se limiter à la dénomination de performance. Un effet prolongé, qui perdure même après l'action de l'artiste se laisse porter par une matérialité abandonnée en extérieure. Pour les performeurs, l'acte fait œuvre. L'action réalisée par l'artiste urbain est quant à elle mise à distance. La composition développe une autonomie sans la nécessité d'un actionnisme constant. La mise en scène proposée agit alors sans l'action continue d'un intervenant. Non définissable comme œuvre, la création urbaine réside dans l'exécution d'actes qui permet la naissance d'un nouveau contexte. Disposer un lieu dédié à la réflexion artistique dans un contexte inattendu pour le transformer. Tout comme la performance, l'exécution se retrouve souvent documentée, filmée, photographiée, récitée. Ses apports documentaires sont fortement influencés par les œuvres performatives, qui font de la trace un souvenir durable de leurs œuvres.

Le lieu public, par l'investigation artistique, devient créatif. L'action transforme l'espace public en s'intégrant dans le réel. De l'action à l'architecture, de l'objet aux passants, la composition impose une coexistence de plusieurs éléments éclectiques et épars. Le lieu créatif se matérialise et trouve son point de départ dans l'intervention. La composition, l'abandon, la dégradation, la disparition et les stigmates font partie de la création extérieure. Ce cycle de vie permet au territoire une transformation particulière n'impliquant plus alors l'artiste directement. La performance perdure par les différents composants qui interagissent entre eux. Le lieu initialement public, lieu de passage, devient tout à coup personnel et artistique. Approprié par la mise en scène d'un regard subjectif, l'imposition marque une envie personnelle d'appropriation. Dès lors, lorsque l'artiste urbain intervient, plutôt que d'amener une œuvre, ne crée t'-il pas un lieu dédié à la création ? CHRISTOPHE GENIN évoque dans son ouvrage *Le Street-art au tournant* la faculté qu'ont les taggues à se superposer lorsqu'un initiateur y aura posé une première marque…Mais

n'est-ce pas par la création initiatrice d'un lieu que d'autres s'éprennent alors à s'exprimer au même endroit ? Les œuvres publiques se différencient en un point important, elles ont, avant même leur intégration dans l'espace urbain déjà un statut d'œuvre. Découlant d'autorisations et de compromis, il s'agit d'injecter de l'art en milieu public. Ces œuvres se différencient donc des œuvres urbaines qui tentent de questionner la création en extérieure par l'urbain. Bien que les œuvres publiques puissent communiquer avec l'espace et proposer réflexions, leur pérennité installée rompt le rapport à la création dépossédé et spontané qui est aujourd'hui une part novatrice de la création en extérieur. Nombreux sont les ouvrages questionnant cette notion[65] d'art public. Tentant de faire, tant bien que mal, un rapprochement entre arts publics et arts de rues. De nombreux artistes comme INTI, C215, ALICE ou KASHINK exécutent aujourd'hui des œuvres publiques. Répondant à des appels déterminés, ces œuvres n'ont alors plus rapport à la création urbaine en tant que telle. Une agrémentation de l'architecture plus proche du muralisme institutionnel que des arts de rues.

Le lieu créatif, quand à lui, offre une accessibilité à la réflexion artistique. Sans parler d'œuvre, la composition extérieure se présente plus comme une opportunité d'expérience. C'est pourquoi un échantillon prélevé ou une reproduction technicienne ne peuvent à elles seules représenter ou transmettre l'impact et l'importance des enjeux de l'intégration urbaine. Les intentions de l'œuvre *Skulptur Sortier Station* de THOMAS HIRSCHHORN développent un point de vue assimilable à la volonté de créer dans l'espace un lieu artistique où l'expérience artistique se vit par la composition mise en scène. *« Construit avec l'intention d'activer l'espace public, ce pavillon sculptural fait de matériaux pauvres réunit des objets que l'artiste qualifie de prétextes de sculpture. Bien qu'offrant une réflexion sur l'art présenté dans de grandes institutions, Skulptur Sortier Station génère sa propre énergie, créant un contact désacralisé avec l'art. Les sculptures présentées sont pareilles à des copies d'originaux, comme si l'art d'aujourd'hui devait se battre pour subsister parmi la multiplication des objets de consommation... Hirschhorn démontre que l'art est également une forme de résistance… Avec son combat ininterrompu contre l'oppression et l'aliénation, c'est dans la rue que Hirschhorn cherche la réponse »*[66]

35. Thomas HIRSCHHORN, *Skulptur Sortier Station*

65 • Anna WACLAWEK, *Street-art et graffiti,* Paris, L'univers de l'art, 2012, p. 65.

66 • Anna HIDDLESTON, *Extrait du catalogue Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, sous la direction de Sophie DUPLAIX, Paris, Centre Pompidou, 2007, p.

1.3.2. Confrontation préméditée

36. Matériaux intervention *Consomas.*

Le rapport à la confrontation est systématiquement prémédité. Dès le moment de partir en extérieur la préméditation se fait dans la prise du matériel nécessaire à l'intervention. Le lieu créatif prend forme par l'intégration matérielle. Ainsi la grande majorité des installations demandent une anticipation pour leur exécution. La confrontation est immédiate. Dès le moment d'exécution, la présence physique par l'action s'impose dans l'espace. Mais également, immédiate durant tout le cycle de vie, tant la composition extérieure se trouve abandonnée et sans cesse interprétée. La confrontation fait partie de la réflexion par anticipation. La création est disposée aux yeux de tous. Une opportunité faisant de la confrontation un leit motive. Sans rapport à l'autorisation l'intervention prend vie dans une conjoncture. Le simple fait de proposer une création en extérieur anticipe une certaine visibilité et donc une confrontation potentielle.

Cette préméditation se retrouve alors souvent induite et peu prise en compte alors qu'elle représente pourtant un élément motivateur pour beaucoup d'artistes. Certains entrevoient la rue comme support permettant une expansion massive de leur visibilité. Choisissant d'intervenir en extérieur pour attirer l'attention sur leurs techniques, ces pratiques sont donc à différencier de celles qui développent des lieux artistiques. Bien que l'on puisse y retrouver de nombreux points communs, les problématiques exposées ne peuvent s'assimiler. MICHEL VERJUX et JAMES TORELL, utilisent tous deux la projection lumineuse comme médium. Ce n'est pas pour autant qu'ils y mettent le même sens. Tandis qu'un donne matière à la lumière l'autre la spatialise. Les sensations données à vivre sont alors différentes. Il ne s'agit donc pas

d'évaluer ou de dévaluer les pratiques mais plutôt de les différencier pour leur donner force. Il en est alors de même pour les pratiques extérieures. Le choix des différents modes sémantiques ne peut être négligé ou occulté car il reste inhérent à la pratique plastique.

L'exposition aux avis, interprétations et appropriations personnelles s'établit alors en toute conscience. La création urbaine a poussé beaucoup d'artiste à l'illégalité. Certain finissant même par quitter la rue à cause d'une oppression trop récurrente. La confrontation est alors restée longtemps source de conflits et de négativité. Dans l'appropriation des objets abandonnés, le rapport à l'illégalité reste peu cernable, puisque que considéré sans propriétaire. Les interventions urbaines n'ont rapport à l'illégalité que par la question de la possession. Donc d'un éventuel possesseur du support utilisé. Ces objets jetés, sans propriétaire, ne peuvent se protéger de dégradation encourue. Le rapport s'instaure donc dans la non-autorisation plus que dans l'illégalité. L'imposition trouve pertinence dans la non-autorisation. Ne pas attendre le consentement ou la commande pour exécuter sa composition. Etablir ces choix par les contraintes personnelles motivantes pour une confrontation directe. Il s'agit d'exécuter son action sans en référer à quelconque autorités. Il se peut dans certain projet comme *Carré fétiche,* qu'un rapport à l'illégalité prenne forme. L'appropriation d'espace personnel et institutionnel constitue un délit. De l'architecture pérenne à l'architecture mouvante, seul les déchets bénéficient d'un statut de non propriété. *Carré fétiche* par sa partie de recouvrement mural est l'un des seuls ayant directement à faire à l'illégalité. Ce facteur n'est donc pas un élément indispensable à la création urbaine, comme il l'est souvent revendiqué dans les ouvrages spécialisés.

L'art urbain fait directement échos à l'art public. Instauré dans l'architecture, l'art public propose l'intégration d'œuvres dans l'espace urbain. Soit directement intégré à la construction, comme les devantures d'établissements scolaires, ou en agrémentation, ajoutés indépendamment au paysage, comme les sculptures de rond point. L'art public propose donc des œuvres à la vue de tous en les disposants dans des espaces publics. Leur statut particulier se retrouve évoqué dans beaucoup d'ouvrages traitant des arts de rue. Bien que ces œuvres puissent s'inscrire dans un contexte urbain et public, elles ne peuvent se confondre avec les pratiques de création urbaine. Ces œuvres sujettes à la commande répondent à une demande spécifique et normée. Leur statut est directement valorisé, les plaçant comme œuvre offerte au peuple. Remis en cause, l'intérêt de ces œuvres est souvent critiqué. Souvent relayé au rang d'agrémentation, la réflexion artistique se trouve effacée par le contexte, lui donnant alors un rôle décoratif. Il s'agit bien ici de différencier une architecture qui pourrait être artistique par son rapport à l'espace et une œuvre injectée dans une architecture. Ne tenant pas du contexte, les œuvres d'art public ne sont en réalité pas à rapprocher directement des créations urbaines. Leur rapport à l'environnement s'inscrit de manière pérenne et fiable, par la prise de décisions partagées. Institutions et artistes trouvent entente en s'accordant sur des appels d'offre susceptible de plaire. Les commandes publiques se tournent donc

vers les arts de rue en remettant le muralisme au gout du jour. En toute légalité, des artistes repeignent des immeubles entiers. Pourquoi émettre une telle différence entre un mur peint en toute légalité et une intervention par la non-autorisation ? L'amalgame entre les deux se fait aujourd'hui plus facilement qu'il y a quinze ans. Tout en cherchant à calmer les conflits avec les artistes de rues, et en mettant en valeur des pratiques actuelles, les commandes des institutions ciblent de plus en plus les artistes urbains. Les interventions artistiques génèrent un trafic touristique pris sérieusement en considération depuis la renommée de l'artiste anglais BANKSY[67]. Des pôles artistiques se créent dans différentes villes. Ainsi Berlin, Londres, New York ou Paris connaissent le développement de quartiers investis par les arts de rues. Ces nouveaux quartiers brassent une clientèle touristique curieuse de découvrir des créations à photographier. Les institutions l'auront bien compris. L'intervention urbaine semble être une belle alternative pour les institutions, leur permettant ainsi de rendre un quartier délaissé plus attractif tout en canalisant les artistes locaux par la proposition de spots idylliques et inaccessible jusque là.

Nombreuses sont les œuvres d'art contemporaines qui s'installent directement dans la ville, que ce soit les *architectures découpées* de GORDON MATTA CLARCK ou les *drapeaux sculptures* de DANIEL BURREN, elles ont toutes un rapport direct à l'autorisation et la prise de décision partagée. Pourquoi cette différence est- elle si importante ? La réponse n'est peut- être pas si ambigüe. Et si ce n'était qu'une question de propriété ? La différence première se faisant déjà du statut, tandis que l'artiste urbain propose des compositions permettant d'entrer dans un lieu artistique, l'art public propose des œuvres exposées en espace urbain. L'un affirmant déjà son positionnement artistique, tandis que l'autre propose avant tout une expérience artistique. Sans la nécessité de qualifier la création extérieure d'œuvre, elle est une représentation à guichet ouvert. En interaction et en rencontre avec les différents éléments qui la compose, la création se développe et évolue indépendamment dans l'espace. L'un des facteurs qui rend l'art urbain pertinent dans le cadre d'une recherche est certainement la dépossession par son abandon matériel qui la mène à une disparition certaine. Lui permettant ainsi de créer un nouveau flux parallèle et indépendant dédié à la pensée artistique, partagé et collective. Un rapport social au monde par l'expérience artistique urbaine. La préméditation de cette confrontation permet d'intégrer le paysage de manière pertinente en optimisant les interactions possibles. Il s'agit alors d'établir une certaine cohérence entre le lieu d'investigation et le propos développé. La confrontation émet la potentialité d'une rencontre.

67 • Sujet à de nombreux arrachages, la ville entreprit la protection de différentes œuvres urbaines en les recouvrant de plexiglas.

37. LOR-K, *Objeticide*, photos « bonus », Paris, 2012.

1.3.3. Interactions influentes

Dans le langage courant, une interaction est l'action ou l'influence réciproque qui peut s'établir entre des objets ou individus. Une interaction se trouve suivie d'un ou plusieurs effets. En physique[68] une interaction a pour effet de modifier l'état des sujets, comme les particules, atomes ou molécules. En psychologie et sociologie l'interaction se définit comme action réciproque qu'exercent entre eux des êtres, des personnes et des groupes. *« Dans le travail, le déterminisme ne révèle pas la liberté en tant qu'il est une loi abstraite de la nature, mais en tant qu'un projet humain découpe et illumine au milieu de l'interaction infinie des phénomènes un certain déterminisme partiel.»*[69]

L'interaction commence donc dès la traque de l'objet. En observation, chaque élément du territoire est scruté dans l'espoir d'une apparition soudaine. Parcouru à l'aide d'un véhicule motorisé, l'arpentage du territoire se fait généralement en scooter ou en voiture. Permettant ainsi une stratification plus performante, l'œil et le regard se développent dans l'unique but d'apercevoir un rebus. Les rues, par vision perpendiculaire, proposent une vue d'ensemble. Il devient ainsi facile, en un coup d'œil de statuer sur la présence potentielle d'objets dans une rue donnée. La notion de parcours, de marche ou encore de nomadisme son largement représentées dans les réflexions contemporaines. L'ouvrage *Marcher/Créer*, de THIERRY DAVILA[70] présente le concept de *ciné-plastique* qu'il associe aux démarches d'artistes comme FRANIS ALYS, GRABRIEL OROZCO, ou le groupe STALKER, qui ont fait du déplacement et du voyage l'essence de leurs travaux. Le déplacement s'envisage pour certains comme moyen de création et comme création même. L'artiste Britannique RICHARD LONG, ou encore HAMISH FULTON créent des œuvres dépendantes de la marche. Ces artistes qui investissent la nature ont certainement influencés ceux qui investissent les villes aujourd'hui. C'est à la fin des années quatre-vingt que la ciné-plastique prend forme. Comme une tentative de ne plus prendre le mouvement comme simple translation physique mais plutôt d'en assumer la dimension psychique. Dans son ouvrage, THIERRY DAVILA rapproche la philosophie de la création par la marche en citant ARISTOTE qui établit un rapport entre pensée et déambulation. Théorisé par WALTER BENJAMIN, la figure du flâneur baudelairien, est souvent prise pour exemple, en le définissant comme un poète chiffonnier, s'intéressant aux rebuts de la ville, et qui va herboriser sur le bitume. L'importance du corps pour ces artistes marcheur, en activité physique autant que cérébrale, fait quant à elle directement référence à la phénoménologie. En effet la dialectique extérieur/intérieur, théorisée par HEGEL, incite à ne pas considérer l'homme et son milieu comme une opposition mais bien comme un couple, une unité, une totalité concrète. Chez MERLEAU-PONTY c'est la notion de

68 • Physique, chimie ou biologie.
69 • Jean-Paul SARTRE, *Situations Tome 3, Littérature et engagement*, Paris, Gallimard, 1949, p. 204.
70 • Thierry DAVILA*, Marcher/Créer*, Éditions du Regard, 2002.

corps propre qui est souvent reprise ; un corps qui ne pourrait pas s'envisager comme une réalité purement biologique et matérielle mais comme une unité perceptive. Un être perçu et percevant, qui offre une manière d'être au monde. C'est dans ce contexte et héritage que la traque prend vie. L'interaction débute donc par un rapport de recherche et d'arpentage du territoire qui ne pourrait se dissocier de l'acte créateur. Un corps en action dans l'espace en interaction avec l'environnement. *« Il y a interaction mutuelle de l'informateur sur l'informé, et de l'informé sur l'informateur »*[71]

38. *Consomas,* vues urbaines.

Le lieu d'investigation se détermine par la trouvaille de l'objet. L'appréhension du contexte s'établit par la découverte d'un territoire méconnu. Une analyse rapide se fait sur la potentialité d'une intégration artistique. Par ses courts instants de repérages, l'appropriation débute ensuite. A chaque stade de l'intervention, des interactions multiples et directes naissent. Changeante, la création développe de nouveaux traits plastiques durant tout son cycle de vie. Toujours sur la base du hasard et de l'immédiat, les interactions s'accumulent et façonnent la création. Au moment de la pose sous le soleil de midi avec peu de passage ou 4h plus tard sous un temps pluvieux avec des passants plus nombreux, l'interaction reste immédiate. Pourquoi ? Car chaque élément du lieu se développent indépendamment sur le territoire et forme donc, à chaque moment, de nouvelles combinaisons qui s'offrent dans l'immédiateté. Chaque passant est différent. Une interaction directe sur un plan en évolution. Ces interactions découlent de la confrontation préméditée. L'interaction des différents éléments est immédiate. Cependant, bien que la création suggère de nouveaux flux qui entrent en interaction avec les éléments qui l'environnent, elle reste sujette à l'incorporation dans un flux déjà présent. Le flux urbain autonome embarque donc avec lui tout sujet qui le composent. Ainsi l'intégration reste toujours amalgamée à un flux actif. D'où l'interaction constante. De ce fait, il devient plus difficile de cerner l'impact d'une production artistique en milieu urbain. Porté par le flux déjà existant, bon nombre de créations suggèrent alors des interactions sans réelle rencontre.

71 • Louis SALLERON, *Centre d'études politiques et civiques,* Epinal, Fricotel, 1965, p. 27.

Nous en arrivons donc au fait, que l'interaction n'induit pas systématiquement une ouverture vers la pensée artistique. Bien que l'interaction induise action et réaction entre sujets, elle se différencie pourtant de la rencontre. Pourquoi ? Car l'interaction ne nécessite pas obligatoirement une intervention de la pensée ou de la réflexion. De la cause à l'effet, les interactions influent sur les possibilités de rencontres. La rencontre par la pensée suit une interaction qui mène à la réflexion. Lieu et passant n'entre donc pas systématiquement en rencontre bien qu'ils puissent se trouver en interaction au sein d'un espace. *« Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant »*[72]

39. *Objeticide*, vue urbaine, Berlin, 2011

L'objet en interaction dans le contexte, s'insère dans l'espace en tenant compte de l'environnement pour permettre une intégration significative. Faisant partie de l'expérience, la rencontre, reste un facteur d'analyse intéressant et significatif. Qu'elle est ou non lieu, elle reste une représentation de l'intérêt porté à l'intégration. Une frontière entre impact visuel et visibilité se dégage. L'optimisation de la rencontre s'envisage différemment pour chaque artiste. Dans tous les cas la création plastique devient composante de l'espace devenu lieu artistique. En interaction avec son milieu, son imposition dans le réel, offre une possibilité de rencontres.

72 • Guy DEBORD, *La société du spectacle,* Paris, Gallimard, 1992.

1.3.4. Rencontre potentielle

La rencontre se définit comme le *« fait d'entrer en contact, en relation, de manière intentionnelle, avec autrui et le monde»*[73]. Impliquée au contexte, la création fait naître dans l'espace un nouveau lieu. Dédié à l'expérience artistique, la composition intègre le flux urbain en proposant une nouvelle expérience du territoire. Elle s'impose alors dans le réel, sans préavis.

Les flux générés en autonomie par la ville embarquent la création dans son rythme. La rencontre ne s'établit donc pas comme un automatisme, bien au contraire. Si il y a encore quelques années de celà, nous remarquions facilement les interventions urbaines, elles se retrouvent aujourd'hui souvent submergées et imperceptibles. Au milieu d'une signalétique omniprésente, de publicités criardes et de créations en tous genres, les murs de nos grandes agglomérations sont unifiés par la masse informative qu'ils apportent. L'attention du passant se trouve tellement suscitée qu'il finit par percevoir l'ensemble plus que les détails. Ainsi la majorité des créations se confondent avec le contexte commercial de la ville en proposant les mêmes méthodes, codes, supports ou techniques. L'investigation s'opère, alors pour beaucoup d'artistes, dans des lieux stratégiques plus proche du maillage marketing que de l'expérience artistique. La rencontre s'opère par alchimie suite à l'immédiateté d'une interaction propice. Incontrôlable, puisque dépendante d'éléments extérieurs, non manipulables, il est impossible d'assurer en amont la pertinence d'une création extérieur. Elle reste avant son exécution cantonnée à la théorique utopique. La prise en compte des facteurs peut prendre en compte le hasard, mais ne peut en déterminer les éléments qui en découlent.

Pour qu'il y ait rencontre, il faut qu'il y ait communication. Non pas nécessairement une communication verbale entre l'artiste et le passant, mais plutôt un dialogue entre lieu et passant. Cette interaction offre alors rencontre, le lieu artistique se définit. Par l'intérêt pensif le passant devient spectateur actif. Tous les sujets restent cependant acteurs de l'expérience, qu'il y est rencontre ou non. Le spectateur peut donc à tout moment, par sa conscience interpellée, venir à l'action. S'arrêter, se rapprocher, toucher ou même s'en éloigner. Le passant acteur de l'expérience, devient spectateur de la mise en scène. Son comportement vient alors à traduire une appréhension du lieu artistique qui s'offre à lui. La rencontre s'opère donc dès qu'il y a pensées et réflexions sur un facteur induit par la composition. L'action[74] du spectateur se trouve individualisée. Les comportements, allant d'un simple regard à la récolte complète varient fortement d'un individu à l'autre. Dans tous les cas la rencontre s'opère suite à une interaction influente.

---

73 • Jean LACROIX, *Marxisme existentialisme personnalisme , présence de l'éternité dans le temps*, Puf, 1971, p. 118.

74 • *«L'action signifie déjà le rapport du sujet de la causalité à l'effet»* Emmanuel KANT*, Critique de la raison pure*, Paris, Ladrange, 1864, p. 269. *«L'action, c'est à dire la faculté que nous avons d'opérer des changements dans les choses, faculté attestée par la conscience, et vers laquelle paraissent converger toutes les puissances du corps organisé»* Henri BERGSON, *Matière et mémoire,* Paris, Flammarion, 1896, p. 325.

40. LOR-K, *Divinité urbaine*, photos « bonus », Lyon, 2013

L'art urbain se propose alors comme une nouvelle opportunité. Sans la nécessité d'une conscience artistique, le passant est amené à intégrer un processus artistique. En devenant ainsi composant de la création il prend part à l'œuvre finale. Plus qu'une œuvre participative, cette expérience s'incorpore de manière frontale au quotidien sans le besoin de quelconque sacralisation. Le flux artistique émis par la création se trouve incorporé dans chaque individu réceptif. Par la suite, cette rencontre lui offre la possibilité d'extérioriser son expérience. Ainsi il n'est pas rare de voir, sur les différents réseaux sociaux, des créations urbaines photographiées par des passants et relayées sous leur nom. La matérialité se fait donc à l'initiative du spectateur urbain, il crée par son interprétation une image qui correspond à son appréhension de l'expérience.

41. *Objeticide* en exécution, paris 2011

42. LOR-K, *Divinité Urbaine*, Photos « Bonus » 2013

1.4. Passants, contexte en souvenir

1.4.1. Scènes vivantes

L'intégration artistique, dans un contexte urbain public, permet à la création de prendre vie. Sujette aux multiples interactions portées par le flux urbain, la création composée se trouve autonome face à l'environnement. L'abandon d'une intégration matérielle fait du lieu un nouveau terrain de vie. Dédié à l'expérience artistique, il devient un lieu sans gestionnaire, sans propriétaire. Il s'agit de faire du sujet une présentation scénique et d'organiser matériellement cette représentation. Dans les œuvres picturales, le terme de scène vivante s'attribue à la composition dont le thème est un groupe de personnes en action. La scène vivante est ici une suite d'événements envisagés comme un spectacle présentant en lui-même une unité et suggérant des impressions. Ainsi des émotions, des ressentis ou des actions deviennent aspects remarquables et intéressants. La scène vivante se trouve alors interprétée par tous les acteurs de l'expérience. Attentionnée au pas, chaque passant intègre alors la composition.

Dès le moyen âge la ville développe, par son architecture, un nouveau rapport à la vie. Entre lieu du peuple par les processions religieuses, les fêtes et les marchés, et lieu d'autorités par les célébrations républicaines, les défilés militaires et les cortèges d'états, la rue se retrouve au centre des préoccupations, et se politise rapidement. Les temps modernes en font un symbole d'égalité où l'opinion du peuple peut trouver sa place. A la fin du dix-neuvième siècle la rue devient sujet de modernité. Des peintres[75], des romanciers[76] et des poètes[77] offriront les premiers regards sur le commencement de notre état-monde[78]. La notion d'art, déjà remise en cause par MARCEL DUCHAMP, se retrouve à partir des années soixante jeté à la rue, aux passants, directement dans le réel. Des artistes comme CHRISTO, JEAN DUBUFFET, DANIEL BUREN ou ERNEST PIGNON-ERNEST dématérialisent l'œuvre en proposant une expérience directement dans l'espace urbain. Jusqu'en 1980 de nombreuses troupes marginales investiront les rues. Acteurs, musiciens, danseurs voient dans la rue une possibilité d'expérience induite par les composants du hasard. Ils proposent aux passants des rencontres, par le biais d'interventions, sans but autre que l'expérience. Mettant à distance, la question d'œuvres, de possession, de consommation et de transmission, ils marquent une volonté claire de se démarquer du contexte institutionnel artistique de l'époque. Dès la fin des années soixante-dix les institutions mirent en place des programmes culturels et politiques intégrant des événements de rue à leurs plans. Ses pratiques libertaires sont tout à

75 • Voir pour exemple Vincent VAN GOGH et MANET.

76 • Voir pour exemple Victor HUGO et Emile ZOLA.

77 • Voir pour exemple Paul VERLAINE et Charles BAUDELAIRE.

78 • Pour en savoir plus sur l'état-monde consultez l'ouvrage de Jacques BIDET, *L'Etat-monde. Libéralisme, socialisme et communisme à l'échelle globale*, Paris, PUF, 2011.

coup institutionnalisées par la création d'événements à leur effigie, Ainsi spectacles, concerts, représentations et arts de rue se retrouvent appropriés culturellement par l'état. Cette évolution significative nous fait prendre conscience que l'intervention en ville prend sens par l'expérience qu'elle engendre, aussi bien pour l'artiste que pour les passants. L'action et les réactions deviennent expérience de l'art en ne prétendent à aucune matérialité pérenne[79].

La composition extérieure ne peut se voir comme arts plastiques pures[80]. Composée d'éléments vivants, organiques et non maitrisables, nous sommes face à des scènes vivantes plus proches du théâtre que des arts plastiques. Ces scènes vivantes prennent vie grâce à la composition artistique. Tout comme la pièce de théâtre faisant appel à plusieurs savoirs faire pour jouer l'œuvre, la création urbaine se compose d'éléments faisant appel à différents registres pour prendre vie. Lorsqu'au théâtre nous pourrons observer la mise en place d'une scène, d'emplacements pour le public, de décors, de costumes et de son… Nous constatons qu'il en est de même pour les créations urbaines. Composée d'un décor, d'objets, d'acteurs, de spectateurs potentiels… A la seule différence que cette scène utilise la matière comme médiateur contrairement au théâtre qui utilise l'individu comme vecteur. Cette scène vivante se retrouve donc accessible matériellement appréhendable dans l'espace. Un brassage entre art vivant et art plastique s'opère donc dans les pratiques urbaines. Terrain social, ancré au réel, le lieu artistique permet un nouveau regard sur l'art et son accessibilité. *« Pour la première fois dans l'histoire de la pensée, ethnologique, un effort était fait pour transcender l'observation empirique et atteindre des réalités plus profondes…Le social devient un système, entre les parties duquel on peut donc découvrir des connexions, des équivalences et des solidarités »*[81]

43. *Objeticide,* vue urbaine, réappropriation J+2, Berlin, 2012

79 • D'après leurs intentions premières qui se retrouveront contredites avec le temps puisqu'il en reste aujourd'hui des traces qui font aujourd'hui office d'œuvres.

80 • Contrairement à la peinture, sculpture, gravure…

81 • Claude LEVI-STRAUSS, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, recueil Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

« L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir… C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout. »[82] Par son abandon extérieur, la composition se donne à voir comme un spectacle urbain, mais pas seulement. Elle s'offre aussi à vivre. Chaque passant peut alors interagir avec l'œuvre par la rencontre. Non sans être simple spectateur, il reste sujet de l'expérience artistique urbaine. Il prend part à la représentation consciemment ou non, activement ou non. Les différents acteurs de la composition transforment l'espace en scène vivante dédiée à l'expérience artistique.

44. *Objeticide*, vue urbaine, stigmates 3 mois plus tars, Paris, 2012

Le médiateur plastique, disposé par l'artiste trouve sa durée de vie limité. Le lieu est dépendant de cette présence matérielle. Trace de l'action artistique, elle permet au lieu de prendre vie. Sa disparition du paysage marque donc la fin de sa représentation. Les stigmates font partie du cycle de vie et marquent, si faible soient-ils, la présence d'un lieu antérieur. Ainsi les trainées rouges laissées par Objeticide suggèrent la présence d'un événement. Difficilement indentifiables, ces restes de composants sont nommés stigmates. La composition développe donc un cycle de vie imprévisible sujet aux aléas induits par les acteurs de la scène. Par leurs interventions actives ou passives dans le lieu, la création mute et évolue avec son environnement. Son ancrage local la rend dépendante du contexte. Chaque instant devient alors éphémère. Jouée par des intervenants multiples, chaque scène trouve son contenu transformé. La création mute à chaque instant, tout en laissant la possibilité à chacun de la concevoir telle quelle, de manière brute.

82 • Guy DEBORD, *La société du spectacle,* Paris, Gallimard, 1992.

1.4.2. Instants éphémères

Chaque installation se retrouve limitée dans le temps. Elle devient chronologiquement identifiable. L'arpenteur de nos routes se retrouve acteur d'une scène, qu'il soit interpellé ou non, il fait partie intégrante de l'expérience. Ces instants éphémères[83], se voient menés par le jeu des hasards. La présence de ces personnes, qui ne se connaissent pas, se retrouvent liées par le fait d'être passées par un même lieu artistique, éphémère et insolite. La subjectivité de chacun fait naître ces moments uniques. Elle rend compte d'un point de vue singulier et autonome. Chaque instant devient fugitif par l'appréciation d'un ensemble en mouvement. L'instant éphémère se trouve régit par la coexistence de faits extérieur non manipulables. La mise en lumière de l'instant marque certainement toutes les œuvres d'arts, mais prend un caractère particulier dans le contexte urbain L'expression artistique urbaine se démarque par sa configuration au sein de l'espace. Toujours dépendante d'un contexte et d'un créateur, elle représente par sa matérialité, un moment précis d'action réalisée par un individu sur une matière. L'homme, comme pour saisir le monde, en traduit ses appréhensions. L'instant se trouve figé à chaque seconde en disparaissant dans la minute qui suit. La création, pendant la succession d'instants, trouve sa représentation modifiée au fil du temps. Lorsque les installations de Divinité urbaine se trouvent abandonnées, le vent dissémine petit à petit les morceaux de mousse qui constituent l'installation. Sa représentation évolue donc en fonction du contexte qui l'anime. L'expérience ne se vit plus par la possession directe d'une œuvre mais plutôt par l'appréhension d'une création.

A partir de l'époque contemporaine, les artistes ne se retrouvent plus dans l'objet à cause de sa reproductibilité infinie. Les œuvres d'art qui deviennent elles même reproductibles, sont mises à l'épreuve en s'intégrant dans l'art par l'immatérialité. Préférant valoriser l'expérience au profit de l'objet, le choix de valoriser l'action permet une nouvelle appréhension artistique du monde. Cependant non limitée à l'action, l'expérience se vit au-delà par son abandon. Laissant une trace dans l'espace, dans le paysage urbain, l'action se trouve alors prolongée. L'investigation du contexte se dévoile alors dans l'instant pour faire naître une post production. Abandonnée sur place, l'installation développe sa propre évolution face au monde. Elle entre dans un cycle de vie, livrée à elle-même, confrontée à l'environnement. Chaque instant est éphémère puisque amené à disparaître dans la minute qui suit. La chronologie se faisant, le temps s'écoule et façonne la composition. La nature éphémère de l'objet abandonné en extérieur, accentue d'avantage la fugacité du lieu. L'expérience artistique se vit sur le lieu de création. L'objet, en médiateur, interpelle. Un enjeu se dégage alors, entre l'unicité de la représentation urbaine et la multitude d'instants éphémères qu'elle engendre.

---

83 • *«Mais qu'est-ce que signifie éphémère ? Ça signifie qui est menacé de disparition prochaine»* Antoine de SAINT-EXUPERY, *Le petit prince,* Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1959, p. 459.

Cette tendance toujours plus grandissante pour les arts dit éphémères ne serait- elle pas aussi une peur du lendemain ? Décider d'abandonner la création dehors, c'est accepter le fait de limiter sa conservation. Il s'agit même, au contraire, d'intégrer la dégradation dans le processus créatif. La composition urbaine se retrouve altérée par les aléas extérieurs. Intempéries, passants, nettoyeurs. La conservation trouve une certaine limite face au temps. Utiliser la dégradation et la destruction certaine comme une fin matérielle imposant la disparition de la composition. Ces instants fugitifs prennent donc part au processus.

Art de la métropolisation ou métropolisation de l'art, l'art urbain questionne la ville globale et globalisée. Dans les cultures *studies*, une contre-culture est une sous-culture partagée par un groupe d'individus se distinguant par une opposition consciente et délibérée à la culture dominante. Cette terminologie est fréquemment revendiquée par les acteurs de différents mouvements contre-cultures cherchant à dépasser leurs divisions stylistiques dans une lutte commune contre l'hégémonie culturelle.[84] Selon DICK HEBDIGE, lorsqu'une culture dominante est instaurée, elle incite l'apparition d'une contre-culture qui prendra, ou pas, la place de la culture dominante, pour accéder elle-même au rang de culture dominante. Ainsi ces instants éphémères ne peuvent se dissocier d'une intégration culturelle aujourd'hui admise. Avec le temps, les nouvelles générations offrent un regard moins négatif sur ce genre de pratiques en facilitant l'appréhension positive du lieu. *«Aucune sous culture n'échappe au cycle qui mène de l'opposition à la banalisation, de la résistance à la récupération.»* Les réactions et comportements face au travail de BANKSY semblent questionner ces points de manière pertinente. Auparavant décrit comme dégradations, ses interventions sont aujourd'hui protégées par des plexiglas, ou carrément récoltées pour optimiser leur conservation. Ces instants éphémères se retrouvent figés dans leurs représentations dans des objets récoltés, réformés ou reproduits. Le magazine *Les Inroks met en avant l'acceptation de cet art qui crée polémique : «En Angleterre, BANKSY est devenu un marché tellement juteux qu'il est désormais aux mains d'une mafia qui contrôle aussi le trafic de drogues et de DVD pirates. On ne trouve plus un marché, plus une boutique de souvenirs sans un gadget BANKSY : sur des grenouillères de bébé, des mugs, des toiles même, tout est détourné par cette économie grise. Une récente enquête l'affirmait : il est l'artiste dont le copyright est le plus bafoué au monde».* Tous ces instants éphémères, nous renvoient à la pure subjectivité des individus. Apparaissant suite à l'intégration d'une scène vivante, ils ne peuvent se résumer par la simple représentation technique. L'intersubjectivité permet à la création de prendre sens. Finalement l'instant éphémère s'apparente aux rencontres uniques et multiples plus qu'à la matérialité d'une composition extérieure.

---

84 • *« Les cultural studies sont un courant de recherche à la croisée des disciplines. D'une visée transdisciplinaire, elles se présentent comme une « anti-discipline » à forte dimension critique, notamment en ce qui concerne les relations entre cultures et pouvoir. Transgressant la culture académique, les cultural studies proposent une approche « transversale » des cultures populaires, minoritaires et contestataires.»* Thomas CADARIO, *La récupération du Street-art par les marques, vice versa,* 2011, Mémoire ISC, p. 23.

1.4.3. Partages individuels

« Espace de temps d'une durée indéterminée mais paraissant très court. Il y a toujours eu des hommes pour sentir à certaines heures le creux de toutes choses. La mélancolie romantique n'est qu'un instant d'une sensibilité éternelle »[85]. Le partage se signifie comme la rente d'une part qui revient à quelqu'un. L'instant éphémère, qui s'offre à chacun, évoque cette part de division indéniable. Le partage découle d'une interprétation, naît au moment d'existence de la composition urbaine. L'intervention crée un rapport étroit entre l'artiste et les individus présents au cours de l'exécution. Le partage entre interaction, rencontre et interprétation. L'interaction des différents éléments propose une interprétation de l'espace en lui apportant une nouvelle composition visuelle. Le partage s'opère pendant la rencontre. Lorsque le lieu créatif est en composition, l'artiste, par son accessibilité physique peut être amené à l'échange. Le partage s'opère alors en bon procédé, entre deux individus. Le caractère d'échange prend tout son sens à l'abandon de la composition. En art, le partage est ce qui permet la mémoire collective et la fondation d'un patrimoine. Ici, l'individu participe à la représentation plastique au sein du contexte contemporain, de par son interprétation et son expérimentation, face à la composition, qui lui est présentée en espace urbain.

Il s'agit alors d'évoquer le dialogue qui s'entreprend entre lieu et individu. Une fois l'artiste parti, il n'est plus en mesure de justifier sa création. A partir de ce moment, le partage se fait par le biais d'un médiateur qui est l'objet. S'adressant à tous sans distinction, des visions artistiques émergent. La subjectivité et la rencontre se développent par l'expérimentation. La composition permet un partage qui vit de cette appropriation individuelle et psychique. Une sorte de partage à distance sans interaction autre que l'immédiat. Instants fugaces superposés au réel. Passant par l'appropriation de chacun, la composition trouve son essence dans la réceptivité des individus acteurs de la scène. La création urbaine propose donc une rencontre frontale. Le passant, par sa présence dans le contexte de création, est acteur de la composition. Il devient spectateur lorsque son esprit rencontre le lieu artistique, dans tous les cas, il reste sujet de l'expérience. Confronté à la composition, s'en suit alors un dialogue entre individu et lieu. Sans autre médiateur, la pensée communique alors avec un objet qui remet en question le contexte initial. En espace urbain la création se trouve alors portée par les curiosités qu'elles engendrent *« Comment faire un partage entre ce qui se rattache vraiment à l'initiative de l'auteur et ce qui est l'opération propre du coopérateur ? »*[86]. Les spots questionnent savamment l'idée du partage individuel. Quand le lieu artistique est déjà présent, quel impact ressort d'une action ajoutée ? Formé par la composition collective, le contexte se trouve déjà assimilé à un lieu créatif. La composition, qu'elle soit individuelle ou collective offre, tant qu'elle est abandonnée en espace urbain, un partage individuel. C'est

85 • Maurice BARRES, *Mes Cahiers Tome IX,* Les Petits-fils De Plon et Nourrit,1911, p. 87.
86 • Maurice BLONDEL, *L'Action, Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique,* Paris, Alcan, 1893, p. 239.

certainement ce qui pousse bon nombres d'artistes à s'essayer dans nos rues. La simple position contextuelle se trouve portée par le flux du lieu propice. Quoi qu'il en soit, pour le passant, il est question d'introspection. L'individu est laissé seul face à sa réflexion. Face à son interprétation il découvre la création par la confrontation. L'intégration au réel, loin des salles d'expositions, permet une expérience de l'art sans apriori. Sans cadre formel et prédéterminé, l'art se donne à vivre de manière sensible et discrète par l'expérience d'un instant éphémère. Sans la sacralisation d'un objet nommé œuvre, l'art devient accessible par le simple questionnement. Souvent résiliés, nombreux sont les individus désintéressés par l'art. Effrayés par l'image d'une élite pensante, l'art contemporain est stigmatisé par le peuple autant que la recherche stigmatise les arts de rues. L'expérience, par une création laissée à son devenir propose une nouvelle intégration de l'art, directement dans le quotidien, loin des codes institutionnels. Dans le paysage urbain, la mise en scène vit de tous ses acteurs involontaires. L'intervention se dévoile comme un rhizome. L'embranchement de la pensée permet à l'installation de s'intégrer à la mouvance et au rythme urbain. Le partage individuel découle d'une conscience fugitive qui permet la rencontre et le dialogue entre lieu créatif et pensées personnelles.

L'introspection de l'individu se trouve déclenchée par la composition urbaine qui s'offre comme une fracture face à l'organisation normée du territoire. C'est dans ce sens que la notion de partage permet la réflexion d'un l'individu sur l'art. Consciemment ou non la pensée s'articule en autonomie autour du lieu. Péjorative ou valorisée, la réaction engendrée par l'investigation façonne la composition extérieure. Certains viennent même à l'action en modifiant la représentation de lieu, ou en faisant disparaître la création du paysage. Rarement disséminé par les seuls aléas climatiques, l'individu reste souvent le premier facteur destructeur de la composition. « *Le dernier effort de l'art, c'est de faire faire aux hommes ce qu'ils veulent, comme de leur faire connaître ce qu'ils savent* »[87]. Par l'interaction, l'individu prend part à la réflexion artistique en raisonnant sur ce qu'il rencontre. La perception de la création évolue en fonction de son cycle de vie et permet à chaque instant, une nouvelle interprétation. Il y a en effet évolution de l'intervention elle-même après son abandon. Grâce à ces différentes facettes, les perceptions se multiplient et évoluent en même temps que la création. L'intervention urbaine permet donc une rencontre par l'accessibilité de la mise en scène vivante. Une mémoire s'instaure alors dans différentes subjectivités. L'Habitus, matrice des comportements individuels, se trouve mis à l'épreuve, l'expérience artistique extérieure propose un nouveau positionnement dans le contexte urbain. *«L'habitus est le produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes durablement soumis aux mêmes conditionnements, donc placés dans les mêmes conditions matérielles d'existences. »*[88]

87 • Maurice BLONDEL, *L'Action, Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique*, Paris, Alcan, 1893, p. 32.
88 • Pierre BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972, p. 282.

1.4.4. Mémoire collective

L'intervention en espace public, urbain et extérieur, s'instaure dans un lieu de vie ouvert à tous. Par cette disposition, plusieurs personnes viennent à croiser la création. La visibilité varie d'un espace géographique à l'autre. Durant tout son cycle de vie, la création mute et se présente différemment aux passants. L'interprétation, déjà de base subjective et personnelle, peut se retrouver davantage différenciée lorsque la création est croisée à des moments différents. A partir du stade de l'abandon, la forme plastique de la création extérieure est amenée à changer, muter, se transformer. Chaque période du cycle de vie présente donc une création en mouvement. Son interprétation, appréciation ou dépréciation peut donc être amené à évoluer en fonction du cycle de vie. Une personne n'appréciant pas la composition au moment de son abandon peut être amené à l'apprécier au moment de sa disparition, lorsqu'elle quittera le paysage. La création s'intégrant à un contexte temporel, ne peut se limiter en terme de plasticité. Toutes les réactions alors engendrées pendant son cycle de vie font donc partie de l'œuvre finale. La composition globale assortie de son impact. Toutes ces interprétations pourraient s'additionner et fonctionner par somme. Autant de points de vue et de subjectivités qui découlent du processus de création. Il n'est pas seulement question d'appropriation d'espace ou d'objet, mais aussi de partage et de mémoire. Acteurs, spectateurs, témoins, une mémoire collective prend forme et gravite alors en chaque individu.

Par cette appropriation personnelle et évolutive, la création développe alors une mémoire liée au lieu artistique. Plus qu'une simple œuvre posée, la création urbaine se trouve généralement récitée par une description détaillée et minutieuse du contexte. C'est à ce moment que la mémoire collective s'instaure et prend forme. Faite de lieux communs et de rencontres susceptibles d'être communes. Même en se limitant au partage individuel, la mémoire collective peut prendre forme car la nécessité des interactions entre personnes ayant vécu la rencontre n'est pas nécessaire pour créer un souvenir commun. Ces souvenirs se complètent par des interprétations diverses et additionnables. La mémoire forme donc un tout universel et se nourrit de l'intersubjectivité comme ressource du multiple. Les pratiques urbaines trouvent leur place grâce aux rhizomes qu'elles constituent. *« Chacun de nous a besoin de la mémoire de l'autre, parce qu'il n'y va pas d'une vertu de compassion ou de charité, mais d'une lucidité nouvelle dans un processus de la Relation. Et si nous voulons partager la beauté du monde, si nous voulons être solidaires de ses souffrances, nous devons apprendre à nous souvenir ensemble.»*[89] Le contexte, aussi bien géographique, qu'historique, prend part dans la création urbaine, autant que dans les œuvres dites performatives. Le passant se retrouve confronté à la présence physique d'une création sans attentes, demandes ou consentements préalables. Tenant du hasard, la rencontre, entre création et

89 • Edouard GLISSANT, *Une nouvelle région du monde,* Gallimard, 2006, p. 161.

passant, ne se contrôle pas. Le passant par son passage dans le lieu de création devient acteur et composant de la création. Peut importe le comportement adopté, il deviendra, par sa présence physique, un élément qui compose la création urbaine. Il devient sujet d'expérience à son insu. La scène, qui se joue en extérieur développe indépendamment son cycle de vie. Comme tout objet consommable, la création aujourd'hui se consomme davantage en extérieure. Le passant devient alors partie intégrante du souvenir. Regroupant plusieurs inconnus, ayant conjointement croisés l'installation, un souvenir commun prend vie. Acteur, l'humain se retrouve imbriqué a l'histoire urbaine. L'objet assure son rôle de médiation, d'accessibilité et de partage. Grâce à la création plastique, le lieu artistique prend vie et marque la mémoire collective par son ancrage contextuel.

L'individu reste un facteur aléatoire qu'il n'est possible de reproduire ou d'interpréter pleinement. La mise en scène se joue hors du champ théâtral et prend place directement dans l'environnement de nos villes. L'urbanité est donc à son tour mise à contribution au sein d'une mémoire liée à l'époque. L'intervention urbaine engendre dès lors des codes générés par le fondement esthétique de nos villes mêmes. L'artiste donne à voir le contexte comme décors de sa propre réalité. Chaque lieu créatif est déterminé par l'emplacement géographique de l'objet trouvé. Inscrire l'intervention dans un contexte local, favorise l'appropriation des passants et des habitants. Une fois le lieu artistique établi, il devient alors propice à l'expression artistique. Il se voit alors souvent enclin à d'autres représentations plastiques. Que ce soit un terrain pentu qui laisse couler de la peinture rouge, une brise légère qui laisse s'envoler quelques bouts de mousse, le contexte devient un élément de la création au même titre que les matières ajoutées ou que l'objet lui-même. Inscrite sur un territoire par une présence physique et temporelle, chaque intervention est enregistrée géographiquement. L'espace extérieur public et urbanisé représente un contexte particulier qu'il n'est possible de résumer en un style graphique ou technique. Ce contexte de création offre des problématiques et des questionnements novateurs puisque inexistants jusque là. Art et vie se mêlent grâce à l'interaction urbaine. Non limité au moment de la présence de l'artiste, l'interaction s'opère pendant toute la durée de vie extérieure de la composition. L'accessibilité de l'artiste, par sa présence dans l'action, offre une confrontation possible avec un public non disposé à l'expérience artistique.

Son intégration, par la non-autorisation, impose un rapport franc, direct et intéressé. Une ouverture vers le questionnement artistique se libère. La première interrogation partagée reste souvent le rapport à l'art, si cela rejoint ce champ ? Les passants deviennent, par le hasard de leur passage et leurs réactions, composants de la création, matière vivante de l'expérience. Souvenir lié à la mémoire collective et au sens commun, l'expérience intégre alors le quotidien et le réel. Le contexte temporel se trouve marqué. Ne se limitant pas à l'aspect physique, le contexte englobe également une part historique, politique et sociale. Chaque période étant différente, le contexte est mutation constante. L'artiste met en évidence des conjonctures qui lui permettent de développer des questionnements en cohérence

avec son temps. Bien que le mot cohérence puisse être difficile à jauger présentement, son emploi est inévitable. Même si nombre d'artistes se trouvent incompris sur le moment, leur ancrage contextuel devient, avec le temps, représentatif d'une évolution liée à l'histoire de l'art. Le contexte donc, aussi bien par son positionnement géographique dans l'espace que par son implication historique, sont des facteurs qui font prendre importance à la création. Lorsqu'un artiste crée, le contexte est apparent par les matériaux, le propos, la mise en scène. Les modes sémantiques se trouvent confondus et proposés sur un même plateau. Ils donnent sens à la composition au sein de l'espace. La mémoire collective est la base des civilisations. La transmission permet une stratification des époques par leur chronologie. L'histoire de l'art s'accorde de manière naturelle à l'histoire. Les rapports entre arts et sociétés se trouvent à chaque période remis en question et questionnés. *« Quiconque a un peu vu le milieu social qui est défini par la propriété spécialisée des choses culturelles, sait bien que tout le monde y méprise à peu près tout le monde, et que chacun y ennuie tous les autres. (…) A quoi tient donc leur résignation ? Évidemment au fait qu'ils ne peuvent être porteurs d'un projet commun. Chacun reconnait alors dans les autres sa propre insignifiance et son conditionnement : précisément, la démission qu'il a dû souscrire lui-même pour participer à ce milieu séparé, et à ses fins réglées »*[90]

45. LOR-K, *Divinité urbaine*, photo « bonus », Marseille 2013.

90 • Guy DEBORD, *L'internationale situationniste,* Champ libre, 1972.

1.5. Imposer, composer, abandonner

La création urbaine se développe sur un terrain particulier. Loin des espaces ruraux ou peu peuplés, l'investigation artistique s'établit dans les villes, là où la concentration humaine n'a jamais été aussi dense. Offrant alors une nouvelle approche du monde, l'appréhension du territoire se trouve façonnée par l'organisation architecturale. Chaque comportement est alors induit par l'optimisation systématique des constructions. L'espace public devient terrain de mixité sociale. La rue, comme zone de passage inévitable, est alors un facteur commun à tous les citadins. L'intégration matérielle se voit alors comme une fracture. Par la sédentarisation, l'individu trouve habitudes dans ses déplacements. Il s'agit alors de le surprendre dans son quotidien par une expérience artistique soudaine. Sans rapport systématique à l'illégalité, la création s'instaure dans un cadre de vie commun et quotidien.

Par l'apport de matières ajoutées, la création se dévoile. Disposée aux yeux de tous, l'imposition permet une infiltration au plus proche de la vie quotidienne. L'action par la non-autorisation assure le caractère éphémère et dépossédé de l'installation. Chaque élément extérieur devient alors matière du propos. La création urbaine se voit comme une composition où plusieurs éléments se trouvent conjoints, sans préavis, par leur disposition contextuelle. Il s'agit d'intervenir directement dans le réel pour le transformer. La mise en scène permet une nouvelle appréhension possible du paysage. Abandonné en extérieur, l'art se trouve désacralisé par sa matérialité accessible, sans propriétaire et éphémère.

Non plus œuvre, mais sujet de l'œuvre future, la création urbaine fait naitre un nouveau rapport à l'art ambigu. Chaque intégration, par sa matérialité composée, façonne l'expérience. Le lieu créatif devient alors une opportunité réflexive. Sans la nécessité d'un objet matérialisé œuvre, la pensée artistique se trouve suscitée. Le lieu, par sa composition mis en scène, offre alors une expérience artistique insolite et inattendue. Par son intégration au réel, la composition se donne à vivre dans un lieu quotidien. Sa posture fait de l'action une déterminante de l'œuvre, sans en faire l'œuvre même. Intégré au contexte, le démantèlement de la composition est inévitable. Celui-ci marque alors la fin de sa représention extérieure. Par cette nouvelle intégration à la vie, l'art s'impose par le hasard grâce à la conjoncture. Confrontation, interaction et rencontre donnent consistance à la scène. Par sa composition éclectique et évolutive, elle offre des appréhensions multiples et changeantes en fonction de son cycle de vie. Le partage individuel spontané engendre alors une mémoire collective partagée. La création urbaine se dévoile alors comme une opportunité d'expérience artistique pouvant inciter à l'acte créateur inconscient.

2. Conciliation – Pérennité intérieure

2.1. Cibler l'empreinte

2.1.1. Impact visuel

La création en extérieur développe en autonomie un rapport ludique à l'espace urbain. La réflexion et l'anticipation des différentes interactions possibles entre les éléments qui la composent, permettent à cette empreinte urbaine éphémère de s'imposer avec pertinence dans l'espace. La composition, par sa mise en scène propose une nouvelle vision du contexte. La perception des passants se retrouve stimulée par un contraste inhabituel. L'impact visuel peut être discret ou tape à l'œil, il reste toujours sensible et évocateur. Il convoque et espère attention.

Le contraste chromatique reste l'un des plus utilisé. Facilement applicable, il permet une forte démarcation et agit sur l'œil de manière spontané. Encore une fois, art urbain et technique marketing ne se retrouvent que peu éloignés. L'impact visuel ne dépend pas du monumental. Les sculptures de SLINKACHU si minuscules soient- elles, offrent un impact visuel fort et profond. Il faut donc différencier impact visuel et visibilité. Bien que l'un puisse découler de l'autre, et vice versa, il est préférable qu'une composition offre un fort impact visuel avec une faible visibilité plutôt qu'une forte visibilité avec un faible impact visuel. La nuance semble mince mais elle est importante. La composition s'intègre dans le réel en proposant une expérience artistique, son impact est visuellement indentifiable. L'empreinte extérieure est marquée par l'objet médiateur qui permet au lieu composé de prendre vie. Lorsque l'empreinte est ciblée elle permet une nouvelle interprétation du contexte. La modification du réel par la création extérieure va alors faire naître une œuvre… L'expérience proposée par l'investigation artistique devient sujet de recherches et de réflexions.

46. LOR-K, *Consomas,* photos « Bonus », Paris, 2011

47. LOR-K, *Consomas,* Photographie d'installation urbaine, 2011

Entre consommation et marketing, les œuvres se donnent à voir comme des objets fétiches propres à être consommés comme de vulgaires objets. A la seule différence près qu'ils sont uniques et comportent en eux le souvenir d'une expérience artistique passée. Les méthodes d'enregistrement, de conservation, de transport et de présentation correspondent aux caractéristiques appliquées par les enseignes dans leurs commerces. L'artiste devient auto entrepreneur et instaure son propre circuit marchant. L'identité artistique devient marque. Sans parler de goodies, ni de reproductions sur divers supports, il s'agit d'une réflexion en soi bien plus profonde.

Les objets d'arts, œuvres, sont aujourd'hui destinés à une commercialisation certaine, même si l'artiste tente de se défaire de cette matérialité exacerbée, il ne peut, pour la pérennité de son art, ne pas s'en écarter réellement. Même un artiste comme YANN TOMA, dont la pratique trouve sa consistance dans l'énergie, s'y trouve confronté. Ainsi éditions, vidéos, photographies permettent une appréhension du discours et des œuvres dites immatérielles. Il s'agit donc là de jouer de ses traces en les destinant d'emblée comme produit marchand en leur attribuant tous les codes des consommables. Ainsi chaque projet développe un style graphique particulier avec des emballages, des modes de présentations, des documents, des informations accessibles en lignes, différentes selon la problématique abordée dans le projet. Dans tous les cas, l'impact visuel des œuvres finales questionne directement l'objet d'art consommable.

48. LOR-K, *Vente Flash!,* Dossier traçabilité, 2014

49. LOR-K, *Vente Flash!,* Dossier traçabilitées, 2014

50. LOR-K, *Vente Flash!,* Photographie d'installation urbaine, 2014

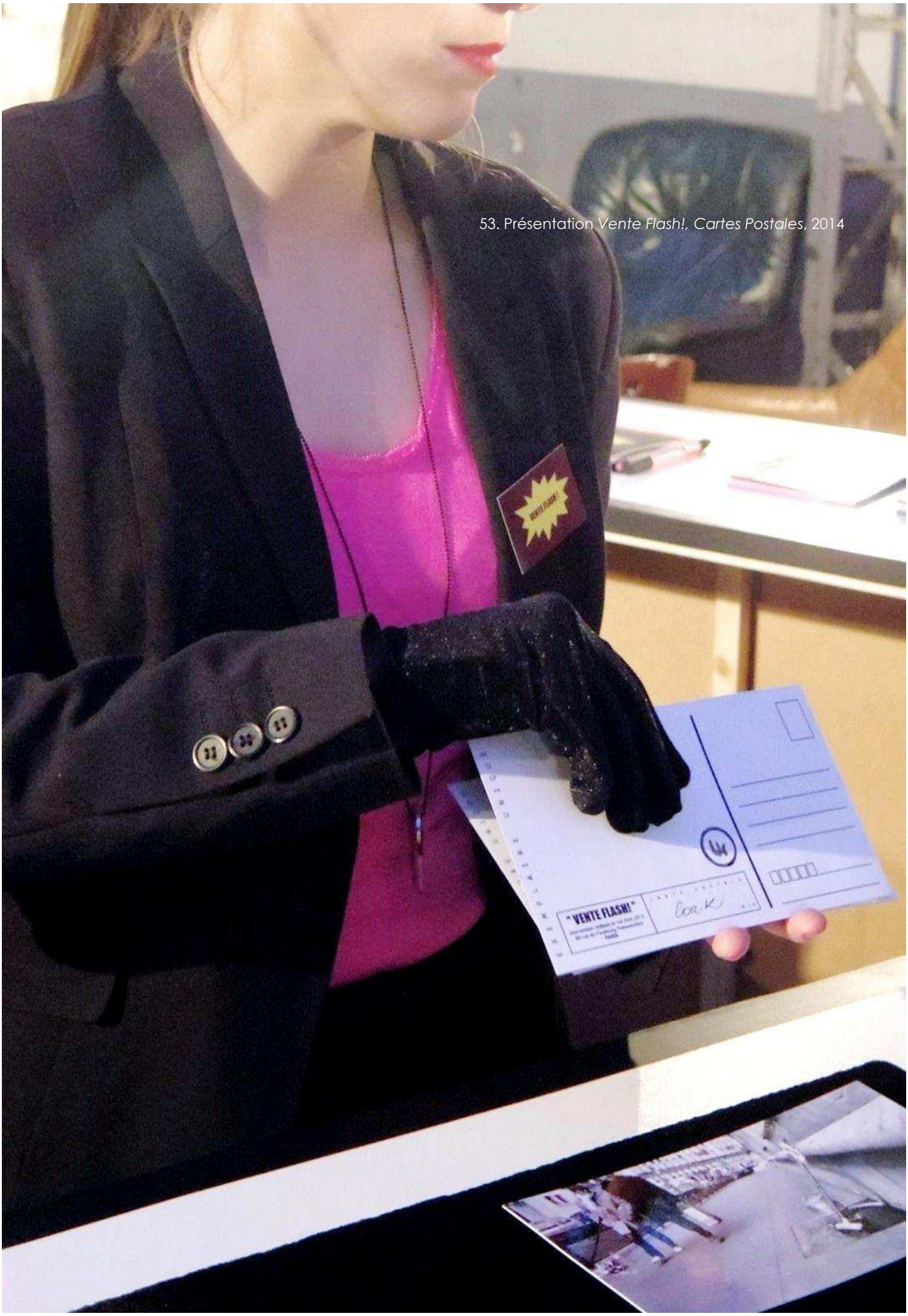
L'œuvre prend donc vie suite à un bricolage artisanal. Bricolage non au sens péjoratif du terme, bien au contraire. Le récent ouvrage d'ARNAUD SAINT-POL nous éclaire sur la question en plaçant le bricolage au centre d'une préoccupation dénuée de matérialisme. *« C'est une rupture sans bruits ni tapages, par rapport au couple travail consommation dont il s'agit, et donc aussi par la forme d'échange qui prédomine dans les sociétés modernes »*[91]. La rareté de la pièce bricolée, est en opposition direct au circuit de consommation de masse. Bien qu'elle joue des codes visuels d'un objet manufacturé, l'œuvre trouve donc une certaine identité faite par la matérialité façonnée. Loin du ready-made, les œuvres viennent à nous tromper. La distinction entre l'homme et la machine se trouve ici mise en avant et questionnée de façon subtile.

51. Stand *Vente Flash!,* Paris, 2014

91 • Arnaud SAINT-POL, *Qu'est-ce que bricoler signifie ?,* M-Editer, 2013.

Une production d'objets artisanaux fortement marquée par l'industrialisation. Le packaging, la présentation, les codes esthétiques sont repris du monde commercial et marketing. Critiqué et remis en cause en extérieur, le rapport à la consommation de masse est de nouveau questionné. Chaque oeuvre est un exemplaire unique avec une possibilité limitée de reproductions. Que se soit dans les découpent ou les assemblages, la fragilité d'une continuité rectiligne se laisse percevoir. Les multiples détails et anomalies apportent à chaque pièce authenticité et caractère, qui aux yeux d'industriels, dans une chaine de production apparaitrait comme des défauts de fabrication, ils deviennent ici les caractéristiques de l'oeuvre. Plutôt que de chercher une opposition à la consommation de masse, l'intégrer pleinement par une fausse industrialisation du processus créatif. Industrie ironisé, l'artiste est entreprise. L'œuvre de BENJAMIN SABATIER développe un rapport étroit entre le circuit de consommation et la part de l'artiste dans ce processus d'industrie artistique. Sa performance *35h de travail* réalisé au Palais de Tokyo en 2002 présente l'artiste comme machine de production de l'œuvre. Il propose ensuite, avec son entreprise IBK, une mise à distance de l'exécution artistique en réalisant des œuvres en kit. L'œuvre par son positionnement marchand fait donc vivre l'artiste en le placant comme directeur de sa pensée.

52. LOR-K, *Objeticide, Compliscope n°1*, Paris, 2012



53. Présentation *Vente Flash!, Cartes Postales*, 2014

2.1.2. Ancrage contextuel

L'œuvre d'art, en tout temps développe un attachement étroit au contexte. Pour parler d'œuvre urbaine, la composition extérieure précède la production d'œuvres. Puisque celles-ci sont les traces du souvenir et de l'expérimentation au sein de l'environnement contemporain, un certain contexte prend donc forme par la trace que constitue l'œuvre. Elles retracent le contexte urbain dans lequel émerge l'investigation transformatrice du réel. Ces œuvres sont donc manufacturées à l'image de l'homme, au besoin de saisir cette mémoire. En lieu d'exposition, l'œuvre joue son rôle d'objet communiquant. Elle matérialise l'expérience artistique en un objet oeuvre. Les médiums choisis sont en lien avec les techniques de représentation plastique actuelles, telle que la photographie, la vidéo ou l'édition. Ces diverses techniques permettent de faire lien avec le contexte historique de la société par leur accessibilité récente. Le contexte s'instaure dans les choix de représentation de la trace et non plus dans l'unique ancrage extérieur. Il y a donc un lien étroit entre le contexte historique et les techniques utilisées pour pérenniser l'investigation extérieure. Que ce soit par les solutions employées ou les sujets traités, la création développe par sa matérialisation un ancrage contextuel inévitable. De la musique au théâtre, en passant par la littérature, aucune pratique de création ne s'anticipe sans son contexte. L'oeuvre permet, par les choix qui la composent, une appréhension historique de sa réalisation.

La localisation extérieure constitue une première cible d'ancrage fort. Consciemment ou non, le terrain constitue un positionnement quand au propos et au choix de l'artiste. Chaque élément devient choix plastique figé. L'ensemble urbain, alors constitué de détails, se voit disséqué pour garder ce que le souvenir subjectif retiendra comme significatif. La composition plastique se trouve donc représentée dans deux contextes par des visions différentes. Dans la rue, face au passant, par un rapport frontal et direct à la composition. L'ancrage contextuel se trouve alors dans le présent par l'intégration concrète au réel. Le sujet devient alors l'expérience. Et en second temps, en lieu d'exposition par la matérialité pérenne de l'expérience réalisée en extérieure. Où l'ancrage contextuel se fait par les choix matérialisant pris pour pérenniser le souvenir. Ces traces plastiques sont alors des représentations du contexte d'origine, elles rassemblent dès lors deux types de mémoire. La mémoire du contexte d'origine et la mémoire du contexte auquel s'ancrent les pièces, le contexte de l'histoire et du marché de l'art.

L'œuvre exposée par l'artiste marque, par ses caractéristiques, un temps bien précis. Non pas dans la simple narration d'un récit passé mais dans l'appréciation physique et psychique des matériaux utilisés et des sujets traités. Les modes sémantiques utilisés trouvent alors interprétations. Ainsi l'utilisation de la photographie, de la vidéo ou de nouvelles technologies comme des applications internet permettent de positionner l'œuvre dans un contexte historique actuel. Par l'utilisation des matériaux de son temps, l'artiste exploite les données qu'il trouve à disposition dans son environnement.

La recherche constante de nouveaux médiums permet la création de nouvelles techniques. L'œuvre pour se faire doit correspondre à son époque et donc à l'évolution qu'elle représente elle-même. Du quotidien banal au rang d'art. Le contexte est en totale cohésion avec le cadre historique. Celui-ci influe sur les codes et les éléments donnés à voir en extérieur. Le corps, tel qu'il soit, vivant ou objet, renvoi à une situation, un ancrage au sein de la société et du monde. *« le phénomène de l'habitude nous invite à remanier notre notion du « comprendre » et notre notion du corps. Comprendre, c'est éprouver l'accord entre ce que nous visons et ce qui est donné, entre l'intention et l'effectuation − et le corps est notre ancrage dans un monde. »*[92] Dans le quotidien, la composition extérieure apparaît comme hors contexte vis à vis de l'environnement urbain. Et pourtant elle s'y intègre en s'inscrivant dans le réel commun, dans l'espace social qu'est la rue. Ainsi les œuvres post- produites tentent d'insérer l'univers urbain au sein de l'art par la retranscription d'une expérience. L'environnement urbain devient sujet et matière de réflexions.

L'ancrage contextuel, se fait donc par la composition plastique réalisée en extérieur, puis par la retranscription pérenne de l'expérience urbaine. Les moments se figent, permettant ainsi la cohésion de deux espaces antinomiques. Il s'agit alors d'exposer, par le biais d'objets destinés à la possession, une expérience éphémère et impalpable. L'extérieur se trouve présenté en intérieur. Sans la nécessité d'un déplacement de créations, les œuvres se proposent comme une nouvelle expérience par l'appréhension d'objets représentatifs de faits urbains passés. Les nouvelles technologies, en constantes évolutions proposeront certainement de nouveaux moyens de retranscrire le contexte urbain. Des avancées techniques, comme la récente apparition des imprimantes 3D, sont tant de nouveaux médiums que les artistes ne tardent pas à s'approprier. Réalisées en atelier, l'unicité de chaque œuvre se trouve unifiée dans le cadre de projets. Chaque projet se définit dans une limite d'exécution[93] extérieure, donnant ainsi caractéristique à l'expérience. Des compositions urbaines prennent alors vie selon les contraintes fixées. Une fois l'expérience extérieure conclue, elle est condensée. Toutes les interventions font naître indépendamment des œuvres. Elles sont ensuite toutes regroupées sous une dénomination commune. *Objeticide* est donc un projet œuvre constitué de plusieures œuvres. A l'image des valises de MARCEL DUCHAMP, conservées dans un contenant adéquat, chaque œuvre trouve alors sa place chronologiquement. L'archivage minutieux des événements et des œuvres permet un ancrage contextuel optimum.

Ironisations de l'objet consommable, l'œuvre se propose comme un produit marchand assumé. Vendu avec emballage de transport, certificat d'authenticité et facture, elle se trouve mise en vente par la simple demande d'acquisition. L'indépendance de l'artiste face à la commercialisation de ses œuvres instaure un nouveau rapport à l'art et au marché. L'artiste devient auto-entrepreneur.

92 • Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception,* Paris, NRF, Gallimard, 1945, p. 169.
93 • Exemple : Limite de temps, limite de nombres.

2.1.3. Posture supposée

La posture dans son sens premier, est l'élaboration de la connaissance spatiale du soi par rapport à son environnement. Elle est le fruit d'une activité musculaire à la fois tonique et phasique. Intervenir en espace urbain implique un certain rapport à l'action. L'intégration artistique urbaine par l'abandon d'une pièce matérielle suggère donc un nouveau rapport à l'art. Proche du peuple, la création urbaine se rapproche plus du spectacle de rue que des arts plastiques, c'est pourquoi nous parlons alors de composition. Abandonnée en extérieure, la composition offre la naissance d'un nouveau lieu, dit artistique. Dédiée à la pensée et à la réflexion créatrice, la création suscite alors de nouveaux regards. Utiliser des objets abandonnés comme matière composante de l'installation peut être perçu comme une sorte de recyclage artistique. S'inscrire dans l'espace en utilisant des objets symboliques des ménages. Certainement plus intéressé par le reflet consumériste que par une idée de recyclage, les compositions visent à utiliser des objets rejetés. Non déplacés de contexte, recueillis sur place, ils sont transformés et rejetés à nouveau, tout en restant sur le même territoire. Autour de l'objet, le lieu change grâce à sa représentation. La posture supposée d'un recyclage volontaire n'est donc pas une préoccupation centrale mais plus un découlement du processus visant à archiver les trouvailles urbaines.

Ainsi chaque matière ajoutée, permet d'évoquer une posture, un point de vue, une idée. De la peinture s'écoulant par un terrain pentu, à de la mousse parcourant le sol grâce au vent, de là nait un intérêt bien plus fort que la notion de recyclage. Bien que l'écologie soit une préoccupation indispensable pour le développement de notre planète, il semble que nos comportements en soient contradictoires. Plutôt que de trouver des solutions au recyclage des déchets, peut être devrions nous déjà en réduire la production. Quand institutions et organisations proposent des campagnes de collectes, de tris, de ramassages, et d'entretiens toujours plus nombreuses et coûteuses, les entreprises proposent de leur côté, des emballages toujours plus nombreux. Nos besoins en recyclage, collecte ou tri explosent alors sans grandes surprises. C'est un rapport qui ne semble guère plus positif lorsqu'il s'agit du remaniement de ces objets abandonnés. Trouvés en état, ils sont recouvert de peinture, de colle, de mousse, puis abandonnés à nouveau. Démembrés, défigurés, recouverts, les objets perdent leurs capacités d'utilités premières. Le recyclage est en quelque sorte ici bafoué. Ou alors, un recyclage factice et égoïste, l'idée donc du recyclage ne me semble pas réellement appropriée. Etant de plus un facteur peu pris en compte dans la réflexion, il serait peu pertinent d'en affirmer le contraire. Il reste cependant tout à fait compréhensible que cette posture puisse être supposée. Tous les signes d'une préoccupation écologique sont superficiellement présents, même si finalement, au cœur de l'œuvre, elle ne représente qu'une pensée infime. A force d'être évoquée, cette idée ne peut donc être ignorée. Il me semble alors plus pertinent d'admettre un recyclage pour les œuvres tenant du *Ready-made*. Déplacés de leur contexte,

ces objets destinés à une obsolescence certaine sont tout à coup sujets à une pérennité sans égale. Là se trouve certainement une préoccupation recycléenne bien plus présente. Un recyclage permettant d'évoquer la réutilisation et le changement de statut comme réflexion artistique. Dans le cas présent, les objets mis en scène, le temps d'une création, se retransforment nécessairement en déchets, Il n'y a alors qu'un recyclage express, temporaire et superficiel ! *La Fontaine* de MARCEL DUCHAMP est certainement plus proche d'un recyclage artistique que toutes les installations réalisées jusqu'à ce jour.

En arts plastiques, le choix des différents modes sémantiques façonne l'interprétation du spectateur. Ainsi, représenter , présenter, symboliser, évoquer et exprimer sont tant de manières exploitables pour la production de sens. Chaque spectateur se confronte alors à l'expérience analytique. Par l'interprétation subjective, chaque individu développe une appréhension de l'œuvre. Une œuvre est d'ailleurs dite universelle lorsqu'elle procure les mêmes sensations à un nombre illimité d'individus. C'est pourquoi une posture reste, dans le fond, toujours supposée mais jamais certaine. Sujette à l'interprétation, elle trouve vérité par la résonnance qu'elle fait éprouver au spectateur. Il en est de même pour le créateur, qui perçoit, au fil des années, différemment ses créations.

Un art pédagogique et interactif. Les œuvres proposées à l'exposition et à la possession jouent d'un rapport ludique avec le spectateur. Sous formes de sculptures manipulables, les œuvres s'offrent à manipulation. *« L'interactivité désigne la (les) relation(s) des systèmes informatico-électroniques, avec leur environnement extérieur. L'œuvre interactive est un objet informationnel, manipulable. On peut distinguer deux registres de l'interactivité : celle avec un agent humain et celle sans agent humain. Dans ce deuxième cas, l'agent peut être des éléments de la nature ou de l'environnement. Avec l'art interactif, le spectateur et/ou l'environnement deviennent des éléments de l'œuvre, au même titre que les autres éléments qui la composent. »*[94] L'activation par le spectateur devient alors indispensable à la lecture de l'œuvre. Entre art cinétique et participatif, l'œuvre propose interaction. Sans manipulation, l'œuvre manipulable reste alors impénétrable. Leur durée de vie se trouve aussi questionnée. L'utilisation, par mouvements répétés, se trouvent marqués par la récurrence des mouvements. Elles viennent alors à acquérir un statut précieux. Enclin à la dégradation, la manipulation s'envisage alors dans le cadre d'événement, où les œuvres se retrouvent mises à l'épreuve. Cette décision d'impliquer le spectateur permet de rompre la passivité du chaland d'exposition. Par son analyse critique, un nouveau monde lui est donné à voir par l'action. Un rapport de confrontation à la matière directe. Loin du contexte urbain, l'interactivité développée en intérieur reste sujette à la matière. Les arts plastiques permettent, par leur liberté de création, une appropriation totale du monde. Chaque œuvre devient alors trace d'un monde présent.

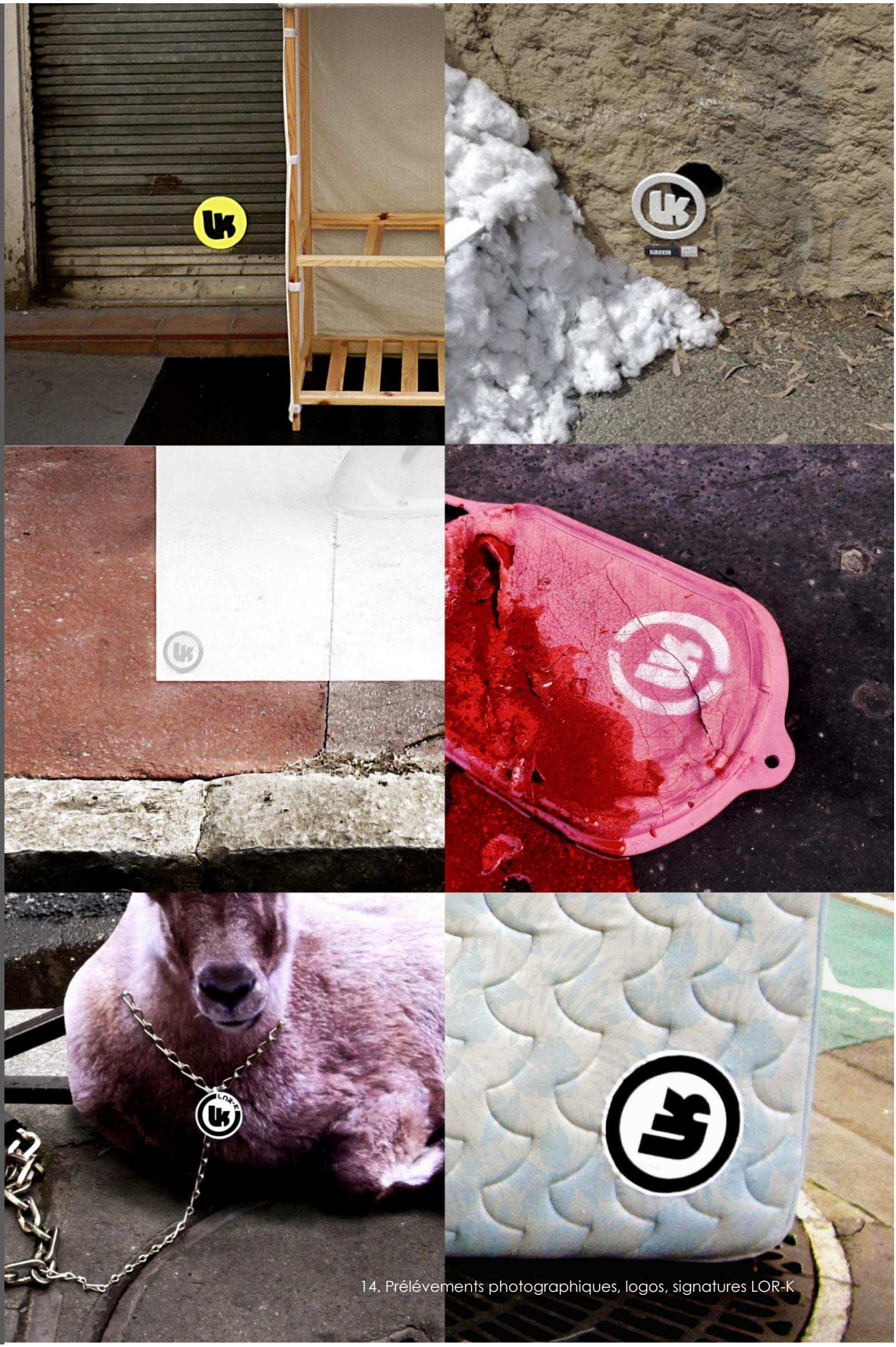
94 • Annick BUREAUD: http://www.olats.org/livresetudes/basiques/6_basiques.php [archive]

2.1.4. Trace précise

Choisi avec soin ou découlant d'une non maîtrise, chaque fait plastique est identifiable et déterminable. Comme l'empreinte animale, l'empreinte laissée en extérieur se détermine par la présence de caractéristiques physiques. Une fois celle-ci réalisée il est donc possible d'en déterminer les composants. L'intégration matérielle, sujette aux arts plastiques, se fait par la trace matérielle qui l'en reste une fois l'artiste parti. L'analyse des différents éléments plastiques de l'intervention extérieure permet d'apporter des regards précis qui permettront la retranscription. Les modes sémantiques choisis prennent alors tout leurs sens. La composition, découlant d'une intervention matérielle, agit elle-même comme une trace au sein de l'espace. Preuve de passage, un positionnement géographique se dégage. La trace se retrouve précisément déterminée. Il est communément constaté que la majorité des artistes urbains utilisent un pseudonyme, un blaze. Certainement influencée par les tagueurs, la création dune identité semble légitime. Tout d'abord pour des questions pénales. Sujet à la non-autorisation, l'intégration urbaine reste souvent vue comme un trouble à l'ordre public. Et puis, certainement pour une mise à distance entre identité artistique et identité personnelle. Intégrée au réel et à la vie quotidienne, chaque intervention implique l'artiste personnellement. Ses moments de créations, intégrant donc la vie de l'artiste, deviennent œuvres. L'utilisation d'un pseudonyme se voit alors comme un dédoublement de la personnalité consciente, offrant une paisible distanciation.

Utiliser une signature en espace urbain se réfère historiquement à l'utilisation du blaze[95]. Pour s'identifier et faire remarquer leurs interventions la plupart des artistes de rue utilisent le pseudonyme et signent donc leurs créations sous une identité avatar. Ce qui permet au public, une reconnaissance de l'artiste. Elle est cependant souvent peu nécessaire à la création du lieu artistique. Son intégration doit pouvoir trouver place au sein de la composition sans être pour autant un acte purement commercial. Par cette signature il n'est pas rare de voir se développer des logos, idéogrammes ou symboles, qui permettent identification. Le logo devient une image facile à retenir et évocatrice. Certains, comme LE DIAMANTAIRE, l'utilisent aussi bien comme signature, symbole ou pseudonyme. La signature par logo apparaît sur tous les projets[96]. Faisant de l'objet transformé, une sorte de totem siglé, cette appropriation du déchet pourtant ré-abandonné, offre une part d'ironie. Pourquoi transformer un objet en l'authentifiant pour le laisser à l'endroit trouvé ? La fragilité des créations et leur dépendance au contexte rend difficile tout déplacement. L'altération aussi bien physique que sensible est alors inévitable, une impossibilité de possession s'instaure face à cet objet consommable.

95 • Sans évoquer les peintures rupestres ou autres graffites qui ne présentent pas les mêmes sens.
96 • Sauf *Dans ce Monde,* actuellement en cours de réalisation, voir annexes.



14. Prélévements photographiques, logos, signatures LOR-K

L'intervention ciblée fonctionne comme une empreinte dans la ville. Elle permet par sa matérialité une identification du lieu. Ciblée par son emplacement plus que par sa simple signature, l'empreinte se voit comme l'appropriation d'un espace parcouru. Après avoir modifié le réel, en s'intégrant par une matérialité plastique dans l'espace, il s'agit alors d'en garder trace. Ephémère puisque dépendante du contexte, la composition est amenée à disparaître. La trace pérenne surgit donc par une post-production appliquée.

La trace photographique devient systématique et valorisée comme fétiche du souvenir. Le cliché de NAN GOLDING, *nan one Month after being battered*, réalisé à New York en 1984, permet d'enregister une trace corporelle surgie par des coups. La photographie sert donc de preuve en justice. Elle fige une trace qui va disparaître en laissant une nouvelle trace, photographique. EADWAERD MUYBRIDGE[97] ou ETIENNE JULES MAREY[98] utilisent la photographie pour figer le mouvement. Décomposé, il permet la découverte de l'image animée. Le mouvement intéresse encore les photographes contemporains comme BERNARD PLOSSU, qui dans *Train de Lumière* réalisé en 2000, propose des photographies réalisées dans des moyens de locomotion en mouvement. Ils nous offrent des clichés flous et poétiques où le mouvement est omniprésent. La photographie offre un nouveau regard sur la vie et le monde qui nous entoure. Par son intégration à la vie quotidienne, l'appareil photo s'utilise aujourd'hui couramment. Il n'est plus le reflet d'un moment solennel ou exceptionnel. Des applications comme Instagram, Tumblr ou Twitter démocratisent la photographie en rendant tout cliché instantanément et mondialement partageable. De simples moments de vie deviennent alors images symboliques du quotidien contemporain.

Lors de l'intégration extérieure, l'image de l'intervention est mémorielle, c'est à dire contenue dans le cerveau. Elle se matérialise lorsqu'elle prend forme par un support. Affaire de mémoire, la photographie est alors utilisée comme moyen d'archivage. Quand ROMAN OPALKA dans *Opalka 1965 à l'infini* donne à voir la dégradation physique suite à l'expérience du corps et de la vie, la photographie devient symbole de mémoire et de temps révolus. D'autres, mélancoliques, comme les portraits mortuaires[99], sont une autre forme de marque de l'existence. En choisissant de photographier la disparition, les artistes permettent à la photographie de faire office de référence culturelle et passée. La trace se développe par différents médiums. Bien que la photographie soit systématique, elle n'est pas la seule trace conservée des interventions. De la vidéo à la récolte d'éléments, ou du croquis au récit, la trace trouve matérialité dans la post-production. Suite à l'expérience, un regard se crée sur la composition extérieure. Avec recul et

97 • Dans *Cat from the series, Animal Locomotion*, réalisé en 1887, par Eadwaerd MUYBRIDGE. On voit un chat dont le mouvement est décomposé sur 20 vignettes.

98 • Dans *Locomotion* d'Etienne Jules MAREY, réalisé dans les années 1870, le mouvement du corps se retrouve décomposé sur trois formats paysages.

99 • Comme le Portrait mortuaire de Victor Hugo réalisé en 1885 par NADAR.

subjectivité, une œuvre prend vie. Utilisant la trace, chaque œuvre permet une immortalisation de l'instant.

Faisant du moment éphémère un fait passé, la trace donne à voir des moments de vie propres à chacun. Entre voyeurisme et curiosité, les œuvres deviennent traces de vécu personnel. Elles s'offrent alors une nouvelle fois à l'interprétation. L'oeuvre permet une appropriation du sujet par la représentation en un objet unique et défini.

55. LOR-K, *Consomas,* Vidéo, Paris, 2011

2.2. Immortaliser l'instant

2.2.1. Conscience fugitive

« Le soi comme processus temporel. Pour la phénoménologie, la subjectivité n'est pas pure contingence réduite à la conscience de l'instant. Elle se situe dans la temporalité. La conscience tend à englober l'instant présent dans une expérience passée et dans une ouverture vers l'avenir. Je ne me perçois pas seulement à partir de la conscience que j'ai de moi dans l'instant mais comme je ressens avoir été et comme je souhaite devenir. La conscience de soi est donc aussi conscience d'une totalité, mais d'une totalité jamais achevée et toujours insaisissable. Elle est processus plus qu'objet »[100] En interaction avec son milieu, la composante matérielle, ajoutée par l'artiste agit en médiateur captateur101. Attirant l'attention sur une zone du territoire précis, la mise en scène déploie alors un secteur de rencontres potentielles. Par un attrait visuel, une conscience fugitive prend vie, tout en gardant une certaine distance avec le passant. Cette conscience fugitive est marquée par la spontanéité et l'insouciance. Un questionnement immédiat, une alchimie instantanée et non maîtrisable fait surface. Que la réaction engendrée soit positive ou négative, elle reste frontale et directe, d'où une certaine insouciance liée à la pureté de la sensation immédiate. Tenant du hasard et présenté dans une zone de passage, le passant qui découvre la composition ne s'arrête que très rarement sur ses pas. Certains, figés par la réflexion qui les animent soudainement, tandis que d'autres ne remarquent pas sa présence. Cette conscience fugitive concerne tout particulièrement les passants soumis à l'expérience, qui en un instant furtif, souvent caractérisé par un mouvement de tête rapide, font un retour en arrière par leur regard. Ce moment précis devient celui de la conscience. Il ne s'agit pas alors de développer tout une théorie sur la résonnance de ces visions chez les passants. Mais plutôt d'en marquer l'impact bref, court et précis. Sans réflexion établie, sans préméditation ou disposition, un regard se décroche pour poser son attention sur un élément qui lui semble divergent. Un contexte nouveau lui est donné à voir. La conscience fugitive n'a ici rien à voir avec la morale, le savoir ou la connaissance, bien qu'il puisse en découler un jugement, celui-ci reste le moment de perception. "L'unification des représentations en une conscience, c'est le Jugement"102. Evanescente, puisque immédiate et produite103, la conscience fugitive est en quelque sorte le moment de connexion entre éléments. Rencontre entre le passant et le lieu artistique, passé par l'objet captateur. Cet événement fait surface consciemment ou non au moment de l'interaction influente.

---

100 • Edmond MARC, *Psychologie de l'identité, Soi et le groupe*, Dunod, 2005, p. 62.

101 • Le médiateur captateur est en quelque sorte une passerelle attractive par son aspect ludique ou pédagogique.

102 • Emmanuel KANT, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, Vrin, 2000.

103 • La lumière s'allume !

L'artiste quand à lui développe une conscience fugitive du même ordre mais s'appliquant à un autre objet. A l'affut, en observation, il s'agit de découvrir l'intégration première de la composition au paysage urbain. Des actions, réactions découlant de la conscience fugitive des passants, font alors pour l'artiste l'effet de cette même conscience fugitive. Inattendu, chaque individu devient pour l'artiste un sujet de l'expérience. Il serait intéressant d'observer la durée de vie complète d'une composition extérieure. De son installation jusqu'à sa disparition du paysage urbain. L'artiste par ce choix cherche à provoquer la rencontre fugitive. Contrairement au passant qui lui est en distance totale. L'artiste pousse l'expérience artistique, pour révéler l'énergie de l'individu. Il s'agit alors à chaque nouveau passant transformé en acteur, d'une nouvelle révélation pour l'artiste, un nouveau point de vue développé en toute insouciance[104]. Un nouveau membre actif de l'expérience. Une intégration de l'inconnu, du hasard et de l'aléatoire au sein même du processus créatif. Selon HEGEL, penser consiste à donner du sens pour faire vivre ce que l'on vit. Il utilise le terme de médiation pour exprimer un intermédiaire. Il fait entrer la raison dans la vie. Dans son ouvrage *La science de la logique* il réconcilie le réel et la pensée. Réel au sens d'une manifestation concrète de l'esprit. Mouvement de réflexion en mouvement, il transforme ce que nous vivons en le faisant vivre par le fait de penser, de lui donner du sens. Cette conscience fugitive offre en quelque sorte une réconciliation entre le réel et la pensée sans intermédiaire autre que l'expérience. Le lieu artistique devient expérience de la pensée. Le temps bref d'un moment fugitif ou les esprits se mêlent.

« Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui : le monde que l'on voit est son propre monde. La production économique moderne étend sa dictature extensivement et intensivement. »[105] Sous forme de représentation, la scène urbaine se donne à voir et à vivre. Abandonné en extérieur, l'objet médiateur devient consommable en son lieu. Sans rapport aux flux marchand, il se propose aux passants de manière frontale. Sans intermédiaire, son rapport économique à la société se trouve alors à la charge du passant. La volonté consumériste pousse alors certains passants à l'appropriation. Vus pour leurs aspects lucratifs, les intégrations matérielles effectuées par les artistes, se trouvent alors récoltées et vendues sans un nécessaire consentement du créateur. Le travail conceptuel de DAVID HAMMONS pendant les années 1980, questionne avec pertinence ce fait. Rejoignant les vendeurs de rue, il propose à la vente des boules de neige dont le prix varie selon la taille. Ironisant les dérives du marché de l'art, il confronte des spectateurs crédules à cette situation absurde: un Afro-américain qui propose des projectiles sans valeur comme biens de consommation.106 La rencontre s'opère donc par la mise en scène que l'artiste compose en extérieur. Les matières ajoutées agissent en médiateur et insufflent une certaine conscience.

---

104 • Le passant qui ne se sait pas surveiller, offre alors une interprétation personnelle franche, précise et directe.

105 • Guy DEBORD, *La société du spectacle,* Paris, Gallimard, 1992.

106 • Carlo MC.CORMICK, Marc & Sarah SCHILLER, Ethel SENO, *Trespass, Une histoire de l'art urbain illicite*, 2010, p. 36.

2.2.2. Moments significatifs

Les œuvres sont la somme des choix mis à contribution par la représentation plastique de la composition urbaine. L'artiste, par extraction, apporte alors une signification globale à son œuvre. C'est au moyen de signifiants et de signifiés que le spectateur, en lieu d'exposition, prendra connaissance du contexte de réflexions. Chaque composition se distingue par son lieu d'origine en s'adaptant à son environnement. En celà, elle est résolument autonome dans le contexte par sa pleine intégration. Le lot d'expériences, suggérées par l'environnement, lui confère alors sa signifiance. C'est par la résonnance que les œuvres prennent vie. Celles- ci émanent alors de l'expérience créatrice communément partagée. L'espace urbain devient terrain de création et sujet de l'œuvre.

Le besoin constant d'immortaliser l'instant, constitue une mémoire, un patrimoine. Cet archivage situe l'être au sein d'un espace temps, au cœur d'un contexte historique. L'individu fait face à l'expérience, datant précédemment d'une trace de civilisation, de faits marqués et de signes évolutifs, du monde social qu'est la rue. Cette mémoire constitue un atout culturel de taille. L'homme distingue ainsi autant de courants artistiques que d'époques relatives à elle-même. Le patrimoine s'instaure donc comme une archéologie liée à la pensée humaine par son intégration au monde. Les arts plastiques marquent et distinguent une perception du monde. L'artiste offre alors une nouvelle appréhension du réel qui se présente en fractures face aux préoccupations universelles de son époque. L'espace temps se décompose alors comme des strates, il est chronologique. Le caractère présent se voit unique et singulier. L'œuvre est une trace pérenne véhiculant une expérience du monde présent. Elle renvoie au moment signifiant de la composition urbaine et donc à la démarche globale. L'espace temps intègre l'œuvre, de son existence première par l'expérience, jusqu'à sa pure matérialité plastique. Ces deux champs antinomiques se voient mêlés au cœur de l'œuvre. Ils marquent alors une époque et s'en distinguent.

Les œuvres, par leurs caractéristiques plastiques figées, sont la retranscription des événements significatifs extérieurs. Exprimer, signifier, manifester ou encore indiquer, sont autant de moyens pour toucher le spectateur. L'expérience sensible se donne à vivre par l'étalement de faits passés. Les traces se retrouvent porteuses de moments de vie uniques et éphémères. Comme pour le langage, il s'agit alors de *« désigner ou bien la subdivision de la chaîne parlée en syllabes, ou bien la subdivision de la chaîne des significations en unités significatives »*[107]. L'interprétation du spectateur se trouve mise à l'épreuve. Entre représentation esthétique et trace documentaire l'œuvre se dévoile sous différentes lectures. Entre cervitude et liberté. L'ouverture vers la pensée est proposée par toutes les œuvres d'arts. Trace d'une descendance commune, elles sont sacralisées et conservées comme patrimoine

107 • Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale,* Payot, 1972, p. 26.

culturel de l'humanité. Chaque œuvre représente alors à elle seule, un moment significatif de l'histoire. Sa matérialité pérenne permet une transmission d'expérience entre les différentes strates chronologiques de l'histoire. Ainsi la transmission permet à l'homme d'évoluer. Loin de faire l'unanimité, certaines œuvres restent longtemps incomprises. Il s'agit alors de différencier l'unanimité, qui consiste à évoquer pour tous la même chose, de l'universalité qui réside dans ce que tout le monde pense. L'œuvre, par son universalité, a la faculté de porter l'esprit à la pensée. Sa transcendance lui permet de franchir les différentes strates chronologiques en devenant support réflexif.

« La communication n'existe jamais ailleurs que dans l'action commune. »[108]
Communément et inconsciemment partagée, chaque rencontre extérieure devient pour la création, unique et significative. L'expérience fait prendre corps à l'œuvre. Offrir au passant la possibilité d'une réflexion personnelle par l'expérience artistique en milieu extérieur public. Une nouvelle confrontation au monde, par et pour l'individu. Par interprétation, l'expérience urbaine est extériorisée. Certains moments, alors vus comme significatifs, deviennent symbole de l'instant révolu. *« Jouir du moment, ce n'est pas s'y abandonner sans arrière-pensée, mais au contraire savoir intensément qu'on le vit, l'aimer pour lui-même, comme on aime tout ce qui va déjà mourir »*[109] Il s'agit alors d'en récolter les éléments qui permettront la transmission du souvenir. Photographies, vidéos, sculptures, récits se trouvent alors utilisés comme médiums. La post-production fait appel à d'autres savoirs. La diversification des techniques et des médiums à disposition permet à l'artiste de façonner son œuvre. Chaque choix qui compose l'œuvre, aussi bien dans sa représentation que dans sa présentation, devient évocateur de sens.

56. *Consomas* en cours d'execution, Paris, 2011

L'expérience extérieure se trouve translatée dans les traces récoltées. Multiples, chacune d'entre elles est analysée et sélectionnée pour son impact aussi bien visuel que sensible. Des moments se dégagent alors comme plus significatif et sont mis en avant, tandis que d'autres sont stockés sans ancrage direct à l'œuvre.

108 • Guy DEBORD, *L'internationale situationniste,* Champ libre, 1972.
109 • Jean-René HUGUENIN, *Journal,* Edition du seuil, 1964, p. 35.

2.2.3. Occasion unique

Chaque comportement induit par la création est unique. Tenant du hasard, les éléments se retrouvent conjoints sans préavis. Chaque moment est alors une occasion unique de confrontations, d'interactions et de rencontres. En mouvement constant, le flux, façonné par bon nombre de règles, est inconsciemment assimilé par les urbains. De ce fait certaines réactions se retrouvent prévisibles tout en restant incontrôlables. Ainsi il semble alors possible que des personnes marchent sur *Mappage*. Puisque installé sur un trottoir, là ou le passant est amené à circuler, son piétinement éventuel devient alors caractéristique de l'expérience. Sans vérités, chaque réaction traduit alors une appréhension directe du lieu.

Faite de moments sociaux, la création urbaine se rattache aux rencontres qu'elle suscite. Territoire, création et individu se trouvent confondus dans le réel. L'expérience artistique offre à chacun des opportunités réflexives. La réflexion urbaine ne peut trouver pérennité matérielle dans la simple reproduction technique. N'étant qu'un élément de la création, l'impact urbain se trouve dissout par le changement de territoire, le lieu disparaît. L'artiste acquière son expérience par l'exécution urbaine, par l'appréhension du terrain et l'exécution extérieure. Ce nouveau rapport à la dépossession créatrice est induit par les composants de la création. L'abandon d'une image urbaine. Ephémère et fugitive sa présence dans l'espace urbain en fait tout l'intérêt de l'œuvre. Il s'agit donc ici de créer en résultante des pièces qui permettent de présenter un ensemble de lieux créatifs éphémères.

L'abandon traduit certainement un nouveau comportement social propre à nos nouvelles sociétés. Pourquoi tant d'artistes décident d'abandonner leur travail ? L'acte artistique éphémère se retrouve souvent comme sujet de photographie dans l'art. Les Contemplations irrationnelles de PHILIPPE RAMETTE marquent l'action de l'artiste face à un espace. Figé, l'instant mis en scène joue de la gravité et donne une nouvelle vision de l'espace. Dans sa performance *Anthropométrie de l'époque bleue* réalisée en 1960, YVES KLEIN utilise la photographie comme trace documentaire. Elle permet alors de découvrir le processus créatif des toiles portant le même nom. CHRISTO et JEANNE-CLAUDE proposent des images permettant de découvrir certaines de leurs interventions d'un point de vue inaccessible, comme pour *Les îles entourées* de Miami. La photographie offre la possibilité de découvrir la création d'un point de vue figé et ciblé par l'artiste, d'ailleurs souvent idyllique. GEORGES ROUSSE quand à lui crée des anamorphoses dans des espaces abandonnés et n'en garde que la trace photographique. Souvent inaccessibles et inconnus, les lieux investis gardent leur mystère par la seule photographie présentée[110]. WOLFGANG LAIB dans *Sans temps, sans lieu, sans corps*, propose quand à lui des installations fragiles et éphémères qu'il photographie. Pareil pour

110 • Voir pour exemple l'œuvre Sargadelos réalisée en 2001 par Georges ROUSSE.

MICHEL BLAZY qui crée des sculptures à base de produits périssables qui dépérissent pendant la durée de l'exposition[111]. Ce qui rallie finalement toutes ses photographies, c'est leur potentiel à pouvoir faire émerger une mémoire qui s'éteindrait sans elles. Ne la reconnaissant pas tous comme œuvre, elle fait parfois office de simple trace documentaire. Dans tous les cas, on constate l'intérêt des artistes pour ce médium qui permet de figer l'instant. Une manière de conserver l'abandon d'une matérialité ? Quand est-il vraiment ? Quand RUDOLF SCHWARZKOGLER utilise la photographie et la vidéo pour prôner un art d'action… il ne fait finalement que créer de nouvelles œuvres pour parler d'une création immatérielle. Cette obstination de dématérialisation préoccupe toujours les artistes. Cependant, pour la grande majorité, ils agissent en censeur de leur propre discours. La post-production souvent envisagée comme simple élément de communication ou de documentation, devient une trace matérielle de l'expérience indéniablement porteuse de flux. Inconsciemment, elles viennent à remplacer, en jouant le rôle de substitut, l'œuvre immatérielle. Dans ce sens l'immatérialité de l'art se trouve contrainte par son devoir de transmissions. L'œuvre doit pour se faire, avoir une possibilité matérielle de conservation.

L'expérience d'un abandon matériel issu d'un acte créatif s'offre par une nouvelle matérialité grâce à la transposition d'expérience. Ainsi un objet tout autre permet de conserver le flux émanent du concept appliqué dans le réel. *« La tâche ne constitue plus maintenant à aigrir le mécontentement partout en suspens en faisant connaître une théorie générale condamnant l'ordre des choses, mais elle consiste plutôt en une tâche opposée : actualiser cette condamnation universelle et la rendre à nouveau concrète en la mettant en liaison avec la multiplicité des mécontentements partiels désormais exprimés (...) Bref, il s'agit encore une fois de récrire les théories à l'aide des faits, et de les rendre ainsi plus aptes à être introduites dans la pratique. »*[112] L'art moderne et l'art contemporain permettent de pousser la pensée analytique plus loin que CEZANNE ne l'avait déjà entrepris en peignant ses pommes prêtent à tomber. La trace de l'action et l'action même deviennent art et œuvre par le même temps. Préoccupé par la matérialité toujours plus présente dans l'évolution d'après guerre. Urbanisation, industrialisation et consommation de masse poussent les artistes à se défaire des codes matérialisants[113] instaurés par la société. La fracture avec l'académisme des beaux- arts marque l'arrivée d'un nouveau temps. Accepter la production artistique sans œuvre, permet la création de lieu artistique par la combinaison de plusieurs éléments aussi bien matériels, qu'immatériels. La mixité des croisements insuffle à la création un pouvoir de captation. Permettant ainsi la découverte d'une expérience insolite et incongrue. L'abandon découle d'une réflexion anticipée et réfléchie. L'artiste pousse sa création à la confrontation environnementale.

---

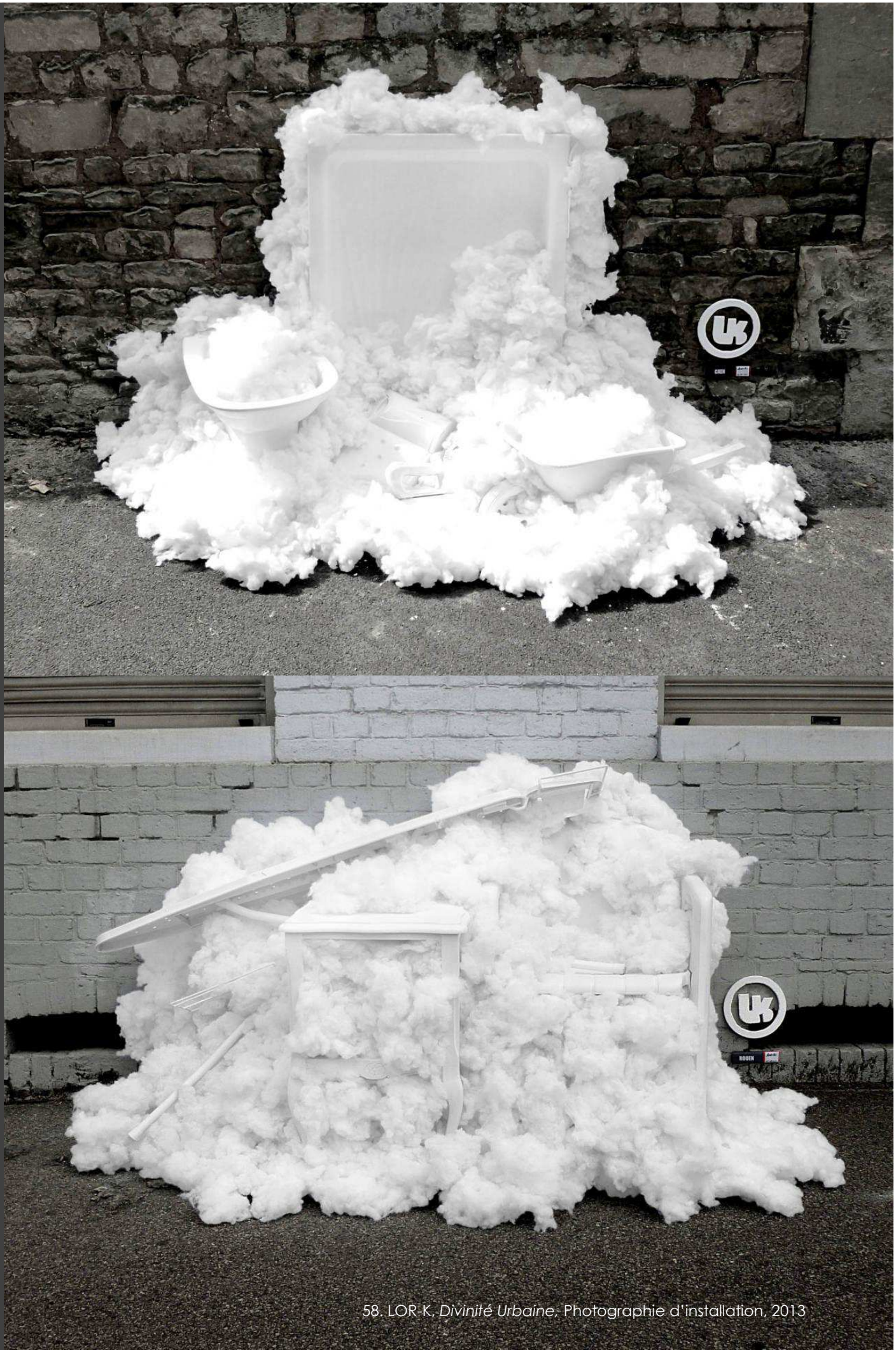
111 • Voir pour exemple l'œuvre Sculpture réalisée en 2001 par Michel BLAZY.

112 • Encyclopédie des Nuisances, n°1, novembre 1984, "Discours préliminaire", p.15.

113 • Une société où tout acquière le statut de consommable. Du bien aux services, du loisir au savoir, une société en quête de matérialités. Chaque transaction se trouve matérialisée par l'objet même ou par la trace de cet échange (ticket, factures, brochure…).

La conservation permet un archivage dans le temps pour une transmission physique d'œuvres matériellement conservables. La conservation fait donc appel au patrimoine par leur transmissibilité. Non sans être une simple trace elle est également le reflet du citoyen vivant en ville. Le flux invoqué par le souvenir contenu dans l'œuvre permet un retour sur nous même, sur nos conditions et notre comportement face au contexte urbain et contemporain. Ainsi quand certains s'arrêtent pendant que d'autres changent de trottoir, sont autant de comportement qui permette au spectateur de s'identifier. Son imaginaire le transporte alors dans la situation. Mais imaginer n'est pas se souvenir… Le rapport à la trace insuffle donc un nouveau rapport réflexif. Par un retour sur l'expérience, les moments significatifs se dégagent alors comme des occasions uniques. L'art urbain s'annonce comme un renouveau, entre Street-art et art contemporain. Un regard sur nous même, par notre rapport à l'extérieur. Toujours vécus par l'intériorité, ces instants pris sur le vif, dans le quotidien de chacun, sans distinction ou sans classification première, permettent comme pour les objets une identification directe. Le spectateur, en lieu d'exposition, se trouve alors immergé dans un monde commun, le même qu'il a parcouru pour venir à l'exposition. La trace, par sa matérialité agencée se présente donc comme œuvre. Faite d'occasions uniques, sa manufacture artisanale est imbriquée, comme pour tout artiste, à la vie personnelle du créateur. Façonnée en atelier, l'œuvre se fait par post- production. C'est-à-dire qu'elle naît suite à une expérience artistique antérieure. La retranscription nécessite donc une récolte anticipée.

57. *Divinité urbaine*, necessaire nouvelles technologies, France 2013.



58. LOR-K, *Divinité Urbaine*, Photographie d'installation, 2013

59. LOR-K, *Divinité Urbaine,* Photographie d'installation, 2013

2.2.4. Récolte anticipée

« Le projet est jeté en avant, c'est-à-dire que je décide pour un temps à-venir, aussi prochain et imminent qu'on le veut. Décider c'est anticiper. C'est pourquoi le type le plus remarquable de la décision est celui où un délai sépare l'exécution du projet; mais la possibilité d'avoir pu être anticipés rattache encore les automatismes surveillés à cette structure.» [114]

Chaque intervention est réalisée dans une conjoncture propice. Elle est donc toujours différente puisque dépendante d'éléments extérieurs. Pour marquer ces différences et s'attacher aux caractéristiques de chaque composition, il en convient donc d'en garder trace. La récolte d'éléments s'anticipe pour la production des œuvres. Chaque moment étant éphémère, il s'agit alors de disposer d'outils permettant la conservation de traces. Photographies et vidéos sont encore les seuls médiums permettant de figer l'instant par l'image. Le son souvent peu exploité dans les œuvres d'arts urbains est un médium qui pourrait trouver dans les années à venir une plus grande importance. Le projet *Divinité urbaine* réalisé en Aout 2013 regroupe une bande sonore des 22 villes parcourues. Chacune indépendante, proposée à l'écoute sur un même appareil, offre une appréhension de l'espace par le bruit. Chaque intervention, enregistrée intégralement, se donne à l'écoute sans l'image. Entre courtes discutions et moments de silence, l'ambiance sonore révèle une dimension toute autre, certainement plus humaine et personnelle. En arrière fond, chaque ville impose son rythme. La récolte anticipée est un rapport direct à la post-production. Les éléments récoltés permettent la production d'une œuvre urbaine pérenne destinée à la conservation.

Cependant la récolte fait aujourd'hui appel à tout autre chose. Les créations réalisées en extérieures sont sujettes à la récupération. Souvent évoquées comme du vol, des individus prennent la décision de s'approprier la pièce apportée par l'artiste. Le cas de l'artiste BANKSY est certainement le plus d'actualité. Artiste anglais en résidence d'un mois à new York, il a vu la totalité de ses interventions décomposées par l'appropriation. Qu' elle soit à but lucratif, institutionnelle ou personnelle cette récupération trouve aujourd'hui sa place dans les salles de ventes, les lieux d'expositions et les étagères de particuliers. Vu comme un musée à ciel ouvert, une toile vierge, se sont donc par déduction pratique, des œuvres qui y sont exposées. Plutôt que de réfléchir à la portée sociale d'un tel propos, seul en a été retenu le cliché d'une matérialité offerte à la rue. Abandonnées dehors et assumées comme des œuvres, il semble évident qu'une appropriation puisse alors faire surface. Cependant cet élément n'est qu'un échantillon d'une composition bien plus dense et éclectique. Elle n'est donc à elle seule pas représentative des enjeux d'une pratique urbaine. La rue est un musée à ciel ouvert par l'expérience artistique que

114 • Paul RICOEUR, *Philosophie de la volonté,* Aubier, 1988, p. 48.

l'on peut y vivre et non pas par les œuvres que l'on peut y voir. COMBO CK quand à lui anticipe la réappropriation en allant lui-même récolter ses affiches après une certaine durée de vie en extérieur, les exposant ensuite comme un symbole de l'œuvre soumise aux aléas extérieurs. Ces éléments récoltés, deviennent fétiche d'auteur. Les créations déplacées perdent donc souvent leur flux artistique par leur changement brutal de contexte. Non interprétée, la création ne se développe alors pas par l'expérience que celle-ci a suscitée mais par sa simple matérialité plastique authentifiée. C'est pourquoi les pratiques urbaines sont aujourd'hui largement restreintes aux styles et aux techniques, plus qu'au propos ou à l'actionnisme urbain. Par facilité et bagout, les désireux possesseurs imposent leurs contraintes et exécutent leurs envies sans donner parole aux artistes. Plutôt que de montrer l'ordre public troublé par l'intégration artistique, les institutions instaurent des commandes publiques dans le but de calmer certaines tensions. Encore une fois une mise à distance de la pratique urbaine se laisse percevoir.

La récolte anticipée s'envisage donc par un rapport technique et matériel. Elle permet de garder trace en sélectionnant des éléments de la composition en vue d'une production qui permettra la naissance de l'œuvre. Découlant de moments uniques et éphémères, chaque opportunité est fugitive. Il s'agit alors, de multiplier les récoltes en vue d'une classification et d'une sélection. De la photographie, à la vidéo, en passant par le relevé météorologique chaque élément sera susceptible d'intégrer l'œuvre finale.

60. Début d'intervention urbaine, récolte anticipée.

2.3. Retranscrire l'abandon

2.3.1. Médiums divers

La création et l'œuvre urbaine sont en connexion directe à notre temps. Les mediums utilisés, aussi bien pour la composition extérieure que pour les œuvres pérennes, ne trouvent pas de limites et exploitent toutes les avancées techniques à disposition. Préoccupé par la création d'un nouveau lieu et la retranscription de cette expérience, la vidéo et la photographie tiennent une place prédominante. La pratique urbaine ne peut donc trouver définition pertinente par la catégorisation des mediums employés, tant ils sont multipliés. De la composition à la post-production, les médiums se trouvent mêlés. Ne visant qu'à catégoriser les artistes, la différenciation par médium ne peut s'appliquer, de façon pertinente pour les arts urbains. Les nouvelles pratiques urbaines émergentes sont à l'image de notre société de masse. Les œuvres urbaines utilisent les médiums en masse pour en restituer une unique œuvre. De la peinture au site internet, en passant par le son, la diversification massive des mediums offre des nouvelles appréhensions techniciennes du monde.

61. Mise en abymes des médiums finalité présentement photographique par édition.

Le médium, souvent défini comme le pluriel de médias, trouve une définition bien précise en art. Il peut se définir comme étant l'intermédiaire plastique utilisé entre le créateur et le support. Il arrive qu'il se confonde avec l'outil. La peinture est un médium, la bombe de peinture est un outil médium, qui permet d'appliquer certaines techniques. Le médium peut aussi être photographique, vidéographique, ou sonore. Dans ce cas, le médium représente l'intégrité plastique de l'idée développée. Il permet l'application des différents modes sémantiques. Pour être utilisé, il nécessite la manipulation d'outils et fait appel à des techniques. Pour exemple le médium vidéographique s'exécute par l'utilisation d'outil tel que la caméra et l'ordinateur en appliquant, entre autre, des techniques de cadrages et de montages. Le medium se caractérise alors par le mode d'expression plastique choisi pour la création de l'œuvre. Composée en plusieurs temps, la production d'œuvres urbaines, se fait par une première exécution plastique en extérieur. La peinture reste l'un des médiums les plus représentés au sein des compositions urbaines. De *Consomas*, à *Objeticide* en passant par *Divinité urbaine,* son utilisation est récurrente. Quand à la post-production, la photographie reste le médium systématiquement utilisé pour la confection des œuvres. Aucuns projets à ce jour, ne se sont développés sans traces photographiques.

Lorsque la composition est abandonnée en extérieur, il ne s'agit pas d'aspirer à une dématérialisation de l'art. Bien qu'il s'agisse de créer un flux individuel puissant, remarquable dans le flux de masse, il trouve son énergie transposée matériellement. L'intervention et l'expérience artistique vécue en extérieur ne fait donc pas office d'œuvre. Il s'agit d'un abandon de la matérialité pour arriver à une nouvelle matérialisation. Plutôt que d'utiliser le réel pour faire œuvre, comme ferait le Ready-made, il s'agit plutôt d'intervenir, à la manière d'une performance, par une création matérielle contextualisée et abandonnée. Ainsi la création première n'ait pas sujette à la possession par son sens. L'abandon par la dépossession permet donc une rencontre avec l'art, en s'intégrant sur le territoire commun, sans la nécessaire qualification d'un objet œuvre. Un passant lambda peut donc agir sur la composition, en changer le rendu esthétique ou même le sens. L'objet mis en scène par l'artiste est donc soumis aux volontés personnelles et subjectives des personnes qui le rencontrent. De la récupération à la destruction, tout l'intérêt d'une pratique urbaine est de pouvoir susciter un comportement extérieur face à une mise en scène anticipée. Il arrive couramment que le statut d'œuvre se voit attribué à des créations récoltées ou reproduites. Cependant, représentant souvent un simple fétiche, l'objet ne délivre aucune interprétation possible sur les conditions de réalisations extérieures. Il s'apparente alors à un coquillage. La dépossession conduit à une repossession individuelle et parcellaire. L'abandon permet de mettre en lumière un désir de possession propre à nos sociétés contemporaines. La glorification des créations urbaines décontextualisées, développe un autre questionnement sous jacent qui ne peut être traité ici. La récupération des médiums par individualité ne peut, à elle seule transmettre les ambitions d'un activisme urbain.

Par la post-production les mediums utilisés pour la création extérieure se trouvent impliqués, par leurs représentations, dans l'œuvre finale. Par transformation, l'utilisation de différents médiums permet des mises en scènes allant de l'insolite à l'instable. Par la trace photographique, les médiums utilisés dehors viennent donc à se révéler au cœur de l'œuvre. La trace photographique devient alors elle-même médium. Une mise en abîme des médiums surgit. Il devient alors impossible de les dissocier. Une œuvre se constitue alors de plusieurs médiums divers et hétéroclites. De ceux présentés, par leur consistance matérielle dans l'espace, à ceux représentés par l'analyse dans l'œuvre, les médiums se trouvent mixés chronologiquement.

En extérieur les médiums se trouvent remaniés. Abandonnée, la matière disposée en espace urbain est alors sujette à manipulation. Par l'action coopérative inconsciente, le lieu se transforme et la composition se trouve détruite. A ce moment, le médium photographique intervient, il permet alors de garder trace. Par le cadrage, l'agencement, et les retouches chromatiques elle représente tout autant une matière travaillée, celle utilisée pour la composition urbaine.

62. *Divinité urbaine*, vue urbaine, dégradation volontaire, 2013

2.3.2. Techniques mixtes

Les opérations plastiques font directement référence à l'action. Un corps à l'épreuve effectuant des gestes assimilables à des techniques. *"Connaitre un objet, c'est agir sur lui et le transformer pour saisir les mécanismes de cette transformation..."*[115] Isoler, associer et transformer. Cette succession d'opérations mentales est à l'origine même de l'acte plastique, et entraîne d'autres chaînes d'actions. Décryptés, les différents temps d'actions de l'œuvre, permettent d'en enrichir l'analyse. L'image et l'objet exercent alors un pouvoir de fascination. C'est aussi un moyen d'appréhender le monde, de se l'approprier. Associée, la pratique des arts plastiques donne la possibilité de créer des combinaisons originales. L'association d'éléments différents, Images, couleurs, matières, objets, volumes au sein d'une même œuvre appelle plusieurs savoirs- faire. Chaque technique entraîne alors des modifications de forme et de sens.

Les techniques, tout comme les médiums, sont- elles aussi sujettes à la diversité. Pour exemple, la peinture en bombe, s'exploîte de manières différentes : Pouvoir de recouvrement au fat cap ou précision au pochoir, coulures par positions rapprochées ou giclures par appui sensible, chaque médium propose des applications techniques multiples et diverses. L'intégration urbaine pousse les artistes à aller bien plus loin qu'une simple technicité matérielle. Une adaptation au territoire développe, chez chaque activiste urbain, une panoplie de techniques, allant de l'analyse du contexte à l'intégration matérielle. Les techniques sociales ne sont donc pas à écarter. La confrontation préméditée anticipe certaines réactions, pendant la présence physique. Un rapport direct à l'individu par la présence physique du créateur en action. L'art urbain devient technique sociale ? Depuis sa récupération, dans les années quatre-vingt par les institutions, n'est- ce pas l'application d'une technique sociale ? Par la stigmatisation positive, l'intégration urbaine entre dans les mœurs. Quoiqu'il en soit l'artiste urbain développe un panel de techniques à l'image des médiums qu'il utilise.

Le travail en atelier se concrétise, après l'exécution extérieure, par la post-production. Expériences passées, les techniques de retranscriptions, permettent la création d'œuvres destinées à l'exposition et à la possession. Sans être contradictoire, ni antonyme d'une pratique extérieure, les techniques développées en atelier permettent à l'expérience urbaine de prendre corps. Lorsque les techniques utilisées en intérieur, reprennent totalement, les techniques extérieures, elles s'offrent alors de manières purement picturales. La récente exposition *Au delà du Street-art* au Musée de la poste en est un bon exemple. C215, VILHS, MISS TIC, SHEPARD FAIREY ou encore BANKSY proposent leurs techniques extérieures adaptées à l'environnement intérieur. Une affiche ou un pochoir mis sous cadre ou exécuté sur toile fait alors office d'œuvre urbaine. Ayant à faire à une œuvre non imprégnée

115 • Jean PIAGET, *Psychologie et pédagogie*, Paris, Gallimard, 1988.

d'une expérience urbaine passée, elle devient tout à coup la représentation d'un style aux influences urbaines. Peintures illustratives, narratives ou représentatives, les œuvres données à voir se rapprochent alors certainement plus d'une peinture classique, parfois même très proche d'un certain conformisme académique. La simple reproduction technique offre à l'art contemporain de nouveaux peintres sans valorisation possible d'un activisme urbain. Aujourd'hui l'ampleur d'une pratique urbaine se saisie davantage sur le site d'un artiste qu'en son exposition institutionnelle ou marchande. Les ouvrages, éditions, parutions et publications sont à elles seules bien plus représentatives qu'une exposition dite Street-art. Il n'y a qu'à regarder les deux expositions urbaines institutionnelles qui ont eu le plus de succès et de retentissement en France. L'exposition Tag au Grand Palais est née dans la rue à la fondation Cartier en 2009. Toutes deux proposent un panel de techniques picturales sans la moindre évocation du contexte. Sur divers supports des lettrages, personnages, formes et effets sont données à voir. Une présentation exhaustive des possibilités techniques de la peinture en bombe, rien de plus. La fondation Cartier vient même à proposer un catalogue d'exposition plus significatif que l'exposition même. Au cœur de l'ouvrage, photographie et contexte sont apparents et mis en lumière. Contrairement aux œuvres proposées, qui au contraire mettent à distance l'action en espace urbain et l'expérience artistique. Il s'agit donc d'adopter des techniques qui permettent de conserver des problématiques propres à la création urbaine. Sans en modifier le sens, ni le propos, les techniques permettent autant d'appréhensions possibles du réel. Intégrée au réel par sa modification du contexte quotidien, la création urbaine s'offre aux remaniements techniques.

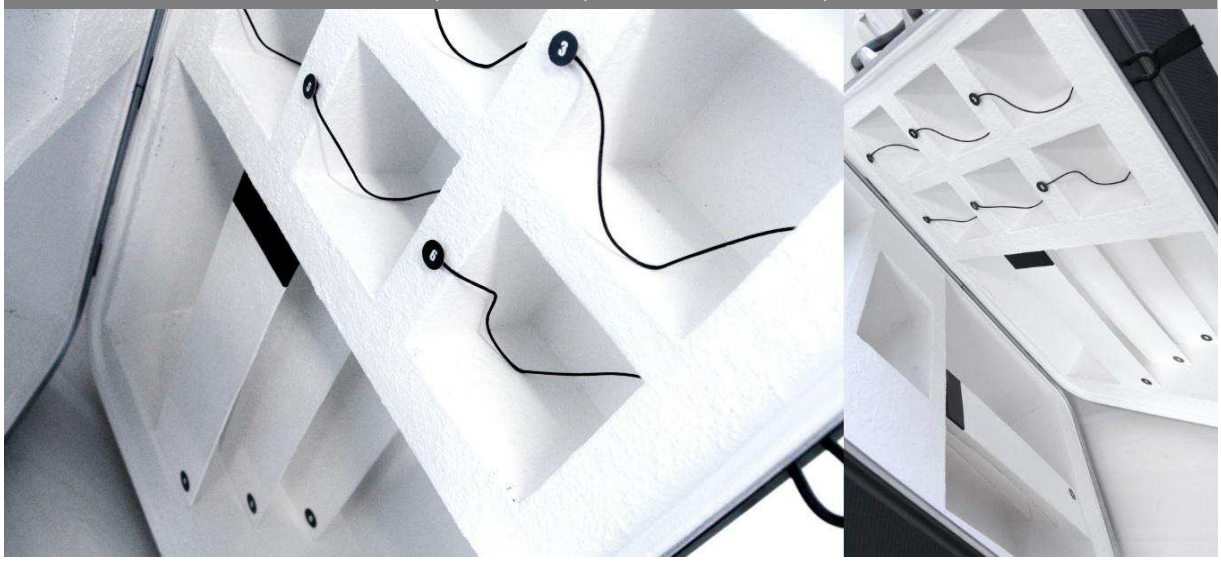
Les techniques intérieures tentent alors, par leur ambition de se diversifier pour proposer une autre vision de l'espace urbain au travers de pièces ludiques et mystérieuses.

63. Réalisations techniques, *Vente flash!, Valise de restitution,* 2014

Proposées aux spectateurs, les œuvres sont sujettes à manipulation. Leur interactivité par leur rapport technique aux spectateurs, suscite l'action. Pour certains artistes, l'interaction du public en lieu d'exposition, devient parfois la base même de l'œuvre. Une des premières œuvres visuelles interactives date de 1920. *Rotary Glass Plates*[116] de MARCEL DUCHAMP propose par le mouvement rotatif des appréhensions visuelles diverses. Quand à FELICE VARINI il travaille sur la position du spectateur et son point de vue dans l'espace. Par des effets de perspectives, l'œuvre se révèle alors en un point stratégique. L'art cinétique, aussi appelé Op'art, questionne le regardeur par son activité visuel. Quand les mobiles en suspension de CALDER se balancent au moindre souffle d'air, les sculptures motorisées de JEAN TINGUELY ou de NIKI DE SAINTPHALLE peuvent se trouver actionnées par le visiteur. Dès 1950 NICOLAS SCHOFFER réalise ses premières *Sculptures spatiodynamique*s.

« Le monde de l'art des années soixante a vu naître un certain nombre d'idées visant à contester les frontières posées par la tradition entre artistes et spectateurs. Le sujet-participant se constitue au sein même de cette contestation. De nombreuses initiatives artistiques ont ainsi soit développé des stratégies de « création collective » qualifiées de « participatives », soit, lors d'actions publiques, ont engagé le public à participer – ne serait-ce que par sa présence – à la mise en œuvre de projets de tous ordres. Il y a ainsi, à l'origine de l'idée de participation, une ambition politique assez générale visant à faire sortir l'art des musées, à le faire aller dans la rue afin de s'adresser directement au plus grand nombre. L'art étant alors implicitement entendu comme ayant un certain pouvoir de désaliénation »[117].

64. LOR-K, *Vente flash!,* Valise de restitution, 2014.



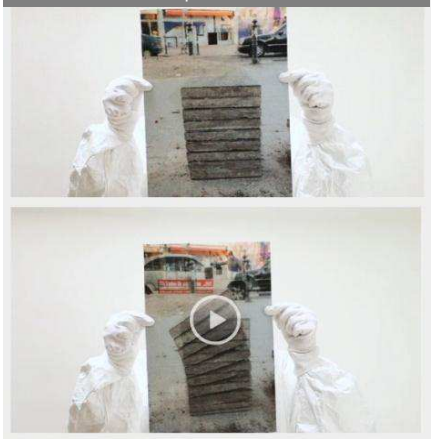
116 • Une vidéo est accessible en ligne. La pièce motorisée est filmée en mouvement https://vimeo.com/29887718

117 • Jérôme GLICENSTEIN, La place du sujet dans l'œuvre interactive, http://www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html [archive]

65. LOR-K, *Objeticide, Compliscope* (en action), Paris, 2012.

Les techniques choisies pour la confection des œuvres restent donc en cohésions avec les médiums sélectionnés, elles les façonnent. Les possibilités techniques se trouvent à chaque instant, appropriées et renouvelées par l'artiste. BRAD DOWNEY en 2012 proposait *Rock Wedge* une impression photographique à double phases. Par ce choix technique d'impression, l'installation urbaine se donne à voir dans un avant/après significatif. Ludique et pédagogique, ainsi l'articulation du regard se fait par le mouvement. Ce genre d'œuvres se rapprochent du *Compliscope*, des *Cubes à vues* ou encore des *Dossiers de traçabilités*. Sculptures manipulables, elles requièrent l'action du spectateur pour se révéler. Le spectateur dévellope un regard subjectif sur ce qui lui est donné à voir par l'expérimentation.

66. Brad DOWNEY, impression double phases, 2012.



2.3.3. Regards subjectifs

La subjectivité se caractérise par opposition, à l'objectivité. Elle est le propre du sujet. Si le mot sonne un peu comme affectif, c'est bien parce que la subjectivité est un motif omniprésent dans les rapports sociaux au monde. Dans sa variation infinie du jeu, elle se représente par autant d'appréhensions psychiques, qu'il y a d'individus ou d'objets. *« Dans la culture de l'affection et des pensées, dont l'expérience constitue la teneur du retour à soi, il ne faut voir que le ressac du monde, le retour à soi étant retour du monde à soi, non pas dans la clôture de ses jeux, mais dans le passage toujours de nouveau possible d'un de ses jeux à un autre. La "solitude" où je "me" trouve me reconduit vers les autres, vers l'expérience d'autres formes de la relation sociale, en dehors des codes établis. Le moi se noue et se dénoue, d'un code à un autre. L'échelle de ces variations est la subjectivité.»*[118]

Elle fait naître un caractère individuel voué à la passion du moment. Le rapport à autrui n'est plus alors une question de sympathie, MAX SCHELER développe par l'anthropologie phylosophique, un nouveau rapport social au monde, enclin à la subjectivité par le ressentiment. Il en est de même quand WALTER BENJAMIN ou THEODOR ADORNO interrogent le rapport à la nature dans son développement historique. Elle ne représente alors plus une incarnation spirituelle. Bien au contraire, elle devient une réalité saturée d'histoire, marquée par les transformations concrètes des techniques. Une autre lecture de ce qui nous est immuable se délivre. GILLES DELEUZE et MICHEL FOUCAULT, quant à eux, questionnent l'affect par opposition implacable à l'intention. Car dans sa folie, l'affect n'est plus relatif à des valeurs, mais renvoie à l'expérience d'un impossible. Il confie alors en l'expérience, son caractère de singularité. Ainsi le regard subjectif se trouve induit en chaque individu par ses propres dispositions psychiques. De l'expérience à l'affect, l'individu se trouve interpellé par le regard personnel et subjectif qu'il porte. De la création extérieure à l'œuvre urbaine, les regards subjectifs se trouvent mise en abyme.

L'intégration extérieure prend vie grâce à la conjoncture propice. L'artiste introduit le réel en proposant un nouvel espace de vie dans le quotidien. La mise en scène découle d'une interprétation personnelle issue du regard de l'artiste. Il aménage alors un lieu en plein espace public. Cette première étape propose donc déjà un regard subjectif, qui se retrouve matérialisé par les choix qui composent la création extérieure. Ainsi le territoire, l'objet, les matières, les outils et les gestes découlent d'une appréhension personnelle et donc d'une certaine subjectivité par l'appropriation décisive qu'il en est faite. Passer l'intégration au paysage, la création se retrouve abandonnée dans son lieu[119] d'exécution, c'est à partir de là que le passant se retrouve seul face au lieu créatif. La rencontre potentielle de ces deux éléments amèneront une conscience fugitive qui, consciemment ou non,

118 • Jocelyn BENOIST, *La Subjectivité*, Notions de philosophie II, Paris, folio, 1995.
119 • Nous sommes dans un lieu et sur un territoire.

développera un regard subjectif sur l'expérience. Une découverte de l'instant se profile. En rapport avec la retranscription, le regard subjectif apparaît également dans la post-production. Plus poétiques et esthétiques que de simples traces documentaires, chaque élément récolté est idéalement choisi. L'archivage visuel des interventions permet d'immortaliser l'instant. Un regard indépendant et subjectif se développe alors dans l'œuvre réalisée post-expérience. Dès la prise photographique, la perception se trouve manipulée par le choix du cadrage et des plans.

67. Mise en abymes des regards subjectifs

Les œuvres prennent vie grâce aux regards suscités par l'intégration urbaine. Porté par le souvenir, le flux rencontré dans le lieu créatif urbain est alors digéré pour donner naissance à un nouvel objet. Destiné à la possession matérielle, l'oeuvre porte en elle le regard subjectif de l'artiste face à sa propre composition. Par la création extérieure, le flux trouve interprétation en chacun de nous. Dématérialisée, la possibilité d'une transposition de l'expérience est offerte à tous. Cependant, l'artiste reste seul détenteur de l'entièreté du processus, puisque qu'il est l'incitateur du lieu créatif urbain.

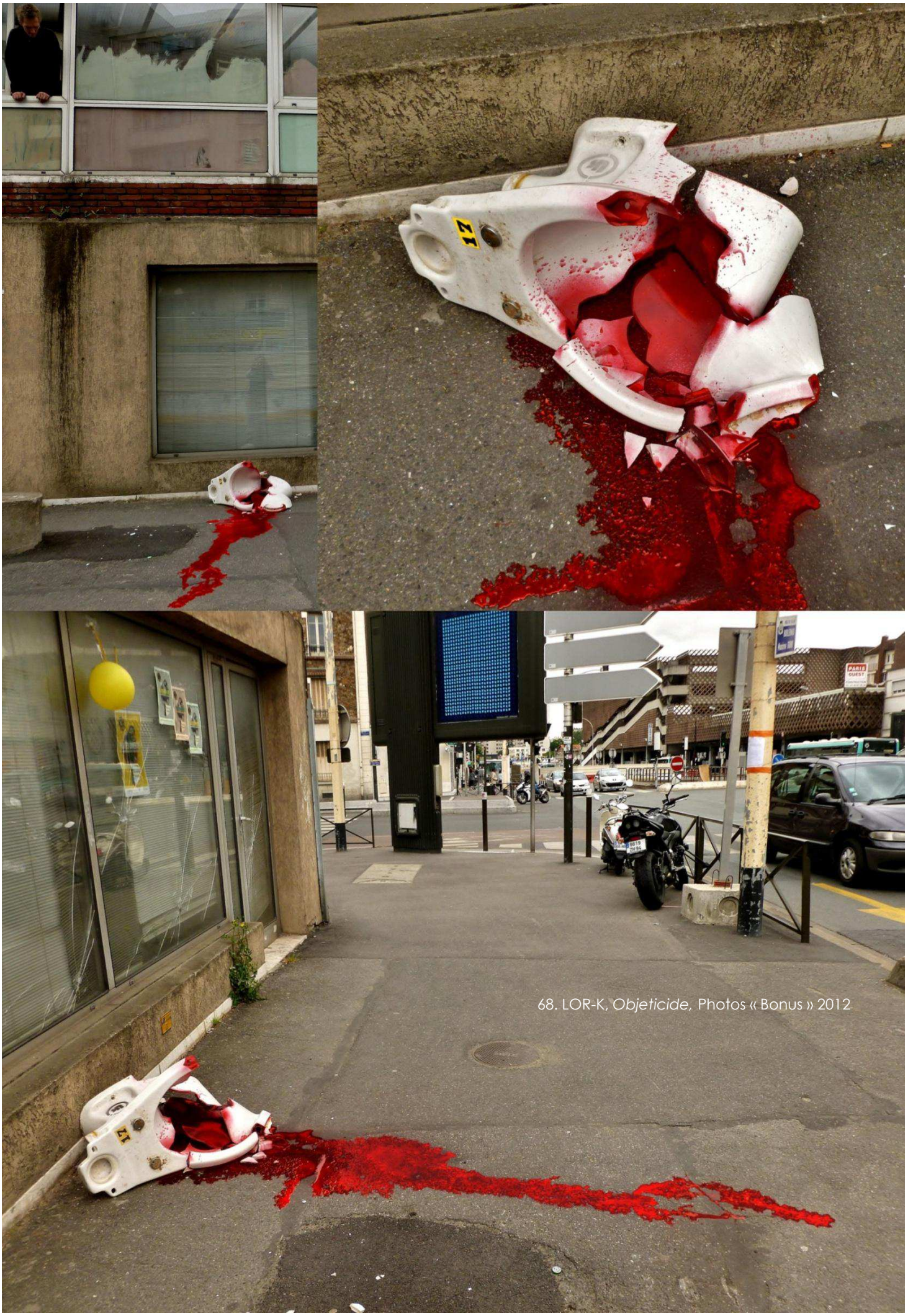
Réussir à proposer des œuvres, qui ont pour sujets, thèmes, réflexions ou questionnements, l'expérience proposée en ville. Aussi bien pour l'artiste que pour le spectateur, l'expérience artistique est une épreuve. Quand un artiste est reconnu en fonction de sa prise de risques, le tag et le graffiti évoquent bien la notion de défit personnel. Sans défendre la nécessite des limites à franchir, il est là alors question d'épreuve au sens de découverte. Envisagée suite à une prise de décision personnelle, l'imposition extérieure place l'artiste dans une posture particulière qui le pousse à assumer sa vision, son regard subjectif sur le monde et l'appréhension qu'il en a. Installée en espace public, la composition est un

empiétement du territoire qui peut être perçu négativement par certains. Ainsi certaines zones dont les murs sont totalement recouverts de tags peuvent avoir une connotation négative, les montrant souvent comme des lieux d'insécurités. Une imposition créatrice extérieure s'instaure donc dans un contexte et induit par la suite un certain regard sur l'espace qui se retrouve alors transformé. L'œuvre qui elle, est intérieure et pérenne, développe un regard sur cette imposition. Un recul sur le vécu personnel de cette imposture publiquement exposée. Résumer l'apport matériel extérieur comme étant œuvre empêche ce nouveau regard sur l'art et l'urbain. Les œuvres par leur matérialité se présentent comme objets de l'expérience.

Même si ces objets peuvent s'imposer au spectateur par leurs flux, il ne s'agit plus d'une imposition à proprement parlé. Averti, le spectateur en lieu d'exposition, anticipe la rencontre, il est alors prédisposé à la rencontre. L'œuvre se retrouve donc proposée au spectateur, libre à lui de s'en approcher pour vivre une nouvelle expérience. L'imposition se retrouve traduite dans des moments significatifs, qui permettent de mettre à vif l'intérêt d'un art publiquement partagé. Loin d'un actionnisme viennois qui voudrait se défaire de toute matérialité, l'œuvre tient donc une place matériellement importante, tout autant que l'action même. L'imposition extérieure trouve pérennité dans une œuvre plastique destinée à l'exposition, à la vente et à la possession. La valorisation marchande des œuvres d'arts est souvent critiquée et remise en cause par les artistes. Cependant, intégrée au processus créatif, elle permet d'établir un nouveau circuit parallèle indépendant. Sans intermédiaire, l'artiste en auto entrepreneur, peut proposer son propre circuit de vente. Il développe ainsi un regard global sur le monde par l'intégration de sa pratique à celui-ci.

Au sein de l'œuvre, les regards subjectifs se trouvent mis en abîmes. Représentations, présentations, expositions de scènes passées, l'œuvre urbaine se déshabille alors comme une poupée russe. L'individualité de chacun se retrouve mise à l'épreuve dans les œuvres. Lui permettant un repositionnement sur son statut de citadin contemporain, l'œuvre incite le spectateur a un *Comeback qu'il n'a pas vécu* *« C'est l'interaction vivante des individus entre eux et de la totalité organique sur chacun qui est leur principe d'individualité »*[120] Il intègre alors la réflexion urbaine par connexions psychiques, En exposition face aux œuvres, le spectateur devient analyseur d'expérience artistique et esthétique. Par ses pratiques subjectives une interprétation personnelle apparaît. Elle devient alors la possibilité d'une nouvelle appropriation.

120 • Jules VUILLEMIN, *L'Être et le travail. Les conditions dialectiques de la psychologie et de la sociologie*, Paris, PUF, 1949, p. 75.



68. LOR-K, *Objeticide,* Photos « Bonus » 2012

2.3.4. Interprétations personnelles

Plus qu'une simple intervention, le fait d'aller créer dehors engendre le déroulement de plusieurs étapes successives, varie d'un artiste à l'autre. Une réflexion s'opère par l'appréhension d'espace. Confrontée chaque jour à l'espace public et à ses aléas, la rue offre des sensations incontrôlables. De cette expérience, un regard, une approche, un sentiment se développe. D'attirance pour certain ou de rejet pour d'autre, la rue et l'espace public ne laissent jamais indifférent. En confrontation directe avec autrui, elle est terrain de mixités sociales souvent sujettes à des clichés négatifs. Un façonnement de notre rapport à l'espace s'opère. Cette phase d'appréhension particulière permet la révélation de faits identifiables qui peuvent alors mener à des réflexions plus profondes. Le début du tag dans les années soixante au Etats unis ne se rapproche- t'il pas d'une idée présente chez les *Actionnistes viennois* ou encore chez les membres de *Fluxus* ? Ce genre d'initiatives visent à contrefaire l'idée de l'art en mettant sa matérialité finale en suspens ou en la tournant en dérision de sorte à ce qu'il n'en reste que l'expérience. Lorsque des tagueurs sont reconnus par leurs pères en fonction du spot accompli, on trouve alors la part analytique présente dans de nombreuses pratiques contemporaines qui se développent en simultané. D'une manière certainement plus naïve et inconsciente, les taggueurs proposent déjà, dans les années soixante une forme d'expression dépendante du contexte et de l'action, où seule l'expérience reste comme trace. Considérant, comme pour les artistes contemporains de cette époque, que l'œuvre n'est pas, ou que du moins celle-ci est immatérielle, il n'en reste alors que le récit, les traces. Devenues substitutives, ces traces sont aujourd'hui proposées comme œuvres sans le nécessaire accord des artistes. Les œuvres urbaines viennent donc à se proposer comme telles et non comme seules traces documentaires.

"L'art est un jeu – un jeu de l'esprit. Le jeu majeur de l'homme. Un enfant regarde un instant une boule de chiffon – une pensée le traverse ; cet objet est un Peau-Rouge. Il décide de croire que cette poupée de chiffon est un Peau-Rouge. D'en avoir peur comme on a peur des Peaux-Rouges. Il en a peur en effet. Il sait bien que c'est seulement un chiffon noué..."[121]

Certaines œuvres pourraient s'apparenter à des préoccupations minimalistes. Bien que l'ensemble urbain soit visuellement chargé, il s'agit d'en retenir des éléments infimes. De les cibler en les focalisant. Les agrandir pour permettre une meilleure lisibilité, là sont certainement les premières préoccupations de l'abstraction. Bien que nous n'ayons pas à faire à une représentation abstraite, seulement certains éléments se trouvent retenus et questionnés. Il s'agit alors d'en éliminer certains. Cette part d'exclusion se trouve définie par le choix, ANDRE GIDE affirme que *« Choisir, c'est se priver du reste »* et HENRI BERGSON dit *« Choisir, donc exclure ».* Il est possible d'entrevoir l'importance du choix face à la proposition.

[121] • Jean DUBUFFET, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Folio, 1991.

L'interprétation ne se fait donc sans l'occultation de certains éléments. Consciemment ou non l'interprétation cible donc des points qui permettront à la proposition de prendre corps.

L'interprétation se voit alors comme l'action de donner un sens personnel, parmi d'autres possibles, à un acte, à un fait, une expérience dont l'explication n'apparaît pas de manière évidente. Le regard subjectif, suscité par l'intégration urbaine, permet donc à chacun de développer une interprétation personnelle. Chaque individu par ses différences ciblera, face au lieu, des points qui le touche sensiblement. Ainsi il n'est pas rare de voir, par la simple prise photographique, déjà en soi, une interprétation personnelle[122]. Par le point de vue, les différentes photographies de l'artiste et des passants s'offrent comme autant d'appréhensions possibles du lieu. Du cadrage serré au plan panoramique, chaque image se trouve composée de choix. L'action productrice se déclare alors de manière personnelle, selon sa propre vision des choses. Ramener la création urbaine à une épreuve analytique permet de mettre en phase l'idée d'une proposition par une interprétation déjà subjective. L'artiste d'action propose donc une interprétation de lui-même, de l'espace et du temps. Ainsi les gestes choisis sont anticipés et prédis. L'interprétation pour l'artiste commence donc avant même son intervention en extérieur réalisée. Préméditée, l'action est ensuite préparée. Prise du matériel nécessaire, scellage du processus de création, prédiction des événements susceptibles… Même dans le récent projet de ELTONO, *Promenade*,[123] son action qui paraît spontanée ne l'est pas tant que ça, puisque qu'il en garde de multiples traces. Ce projet est une sorte de parcours où l'artiste, au grès de ses trouvailles, intervient, découvre et vit l'espace. De multiples traces en sont conservées, prélèvements, temps de parcours, vidéos, photographies…Cette ballade qui se veut être spontanée et sujette aux aléas, ne l'est donc pas tant que ça. Pourquoi ? Parce que l'artiste en volonté et besoin d'action pour assouvir son envie de création, valorisera toute action qu'il jugera surprenante. Par son action de spontanéité enregistrée, un simple sticker par terre réapproprié devient intéressant. Cette première phase d'interprétation surgit donc, dans la réalité de l'artiste, bien avant la réalité commune extérieure.

L'action réalisée, c'est alors le moment d'expérience. En suspend, le flux se trouve flottant en chaque participant ayant rencontré le lieu artistique. A l'issu de ce processus créatif la proposition d'œuvres prend vie. Une interprétation personnelle se développe permettant une retranscription de l'intervention. Cette interprétation artistique se trouve différenciée de la pratique extérieure et ne fait pas forcement appel aux mêmes techniques ou mediums. La retranscription consiste à créer des artefacts. Les préoccupations visent à conserver une trace d'une expérience artistique qui a existé par l'action. Cherchant à transmettre le passé par la trace, la retranscription permet de figer l'exécution d'un acte éphémère. L'artiste développe

122 • Roland BARTHES, *La chambre claire,* Paris, Broché, 1989.

123 • Actuellement en cours de réalisation

alors un nouveau regard sur son travail. Post- créatif, de nouvelles matières premières prennent formes grâce à l'investigation dans le réel. La conservation *prend donc son sens par la matérialisation d'une expérience retranscrite dans une pièce pérenne, conçue pour l'exposition. « Ne pas finir comme une chanson qui meurt parce qu'on n'la chante plus.»*[124] KARES LE ROY, tout comme L'ATLAS des années plus tôt, propose actuellement un projet qui illustre parfaitement l'idée d'une post-création interprétative. Photographe, il réalise des clichés qu'il édite en exemplaires limités et qu'il présente ensuite en lieu d'exposition. Il a alors sélectionné certains de ses tirages et les a installés en espace urbain par un accrochage mural cimenté. Il met à la disposition d'un public extérieur les mêmes pièces destinées habituellement à l'exposition. Encadrées, mise en scène comme en exposition, il propose alors une autre lecture par son action. L'artiste donne ensuite une vision retranscrite de son intervention extérieure par la publication de photographies et de commentaires personnels sur les réseaux sociaux. Ne résidant plus dans le simple objet cimenté au mur, l'artiste donne inconsciemment, une interprétation qui est en réalité la naissance de son œuvre. Peu l'envisageront ainsi. Directement contre-dit par les artistes, cette théorie reste souvent mal jugée. Pourquoi ? Car cette libre interprétation fait peur.

Chacun peut alors créer des œuvres issues de la composition extérieure… N'est- ce pas là toute la gratuité d'une pratique urbaine ? La possibilité que chacun puisse se la réapproprier pour en extraire une vision, une interprétation, une retranscription possible. Ne serait- ce pas toutes ces créations subjectives, crées suite à l'intervention de l'artiste, qui permettent un réel questionnement sur la pertinence d'un partage en art ? La conservation par la retranscription offre donc une réelle possibilité d'appropriation par l'interprétation personnelle. Génératrice d'un flux, la création extérieure suscite questionnement et interrogation. Libre à chacun qui reçoit ce flux en soi, d'ensuite en accoucher, pour s'en libérer. Que ce soit par la photographie, la vidéo ou le récit, cette réappropriation massive et souvent commerciale marque l'impact et l'influence qu'ont développés les arts de rue. Non seulement l'influence culturelle qui a su se démarquer et s'imposer comme culture à part entière mais davantage comme une infiltration de l'art dans le quotidien, permettant à chacun d'être artiste à ses heures. L'inquiétude d'une réappropriation par autrui est une problématique omniprésente chez beaucoup d'artistes urbains, décentrés de leur préoccupation première, se plaindre d'une réappropriation par la récolte est infondé, tant la pièce matérielle est abandonnée. Tout l'intérêt est de pouvoir en marquer les réactions pour le pérenniser par l'observation et la retranscription de ce fait. Une finalité est apportée par le temps, les aléas, les appropriations, les services de nettoyage ou tout autres événements qui effaceraient ou feraient disparaître l'ajout matériel de l'artiste.

124 • 1995, *La source, Laisser une emprunte,* 2011.

69. Interprétation photographique, retouche avant/après

Dans le fond tout élément menant à la disparition évoque l'intérêt d'une retranscription. Permettant de mettre à nu les confrontations opérantes entre art et peuple. Peuple au sens de population mixte et hétéroclite rassemblant dans le contexte commun de l'espace public. Ainsi hommes d'affaires, clochards, femmes actives, étudiants, enfants et retraités, foulent le même béton. S'adressant à tous, l'art de rue s'injecte dans un contexte commun et universel. Conserver des traces permet de figer les éléments pour pouvoir avec le temps établir une analyse des possibilités de créer et de vivre l'art en espace public. La retranscription permet de figer l'expérience dans le temps. Elle développe également un nouveau rapport aux spectateurs en lieu d'exposition. L'intégration et l'action du spectateur se retrouvent suscitées pour la lecture de certaines œuvres. Loin d'un comportement passif ou contemplatif, l'expérience se donne à vivre sous un nouveau rapport. Cadrée, préméditée et mise en scène, la retranscription permet par le biais d'une scénographie particulière, de découvrir l'expérience extérieure en manipulant les œuvres. Ainsi le spectateur se retrouve face à la nécessité d'exécuter une action pour découvrir l'oeuvre. Sous forme de boîtes, de cahiers ou de cubes, les Sculptures manipulables permettent aux spectateurs de s'approprier l'expérience extérieure le temps d'une manipulation. Ce qui sera généralement impossible pour le passant qui ne découvre qu'un fragment dont-il est lui-même le composant. L'interprétation, tout comme les regards se trouvent mis en abyme dans l'œuvre. Toutes traces se retrouvent manipulées et faconnées pour devenir œuvres. Des médiums aux techniques l'interprétation personnelle s'offre pendant tout le processus créatif de l'œuvre jusque dans sa lecture future.

70. LOR-K, *Vente Flash!, Dossier traçabilitée,* 2014
71. LOR-K, *Vente Flash!, Cartes postales,* 2014

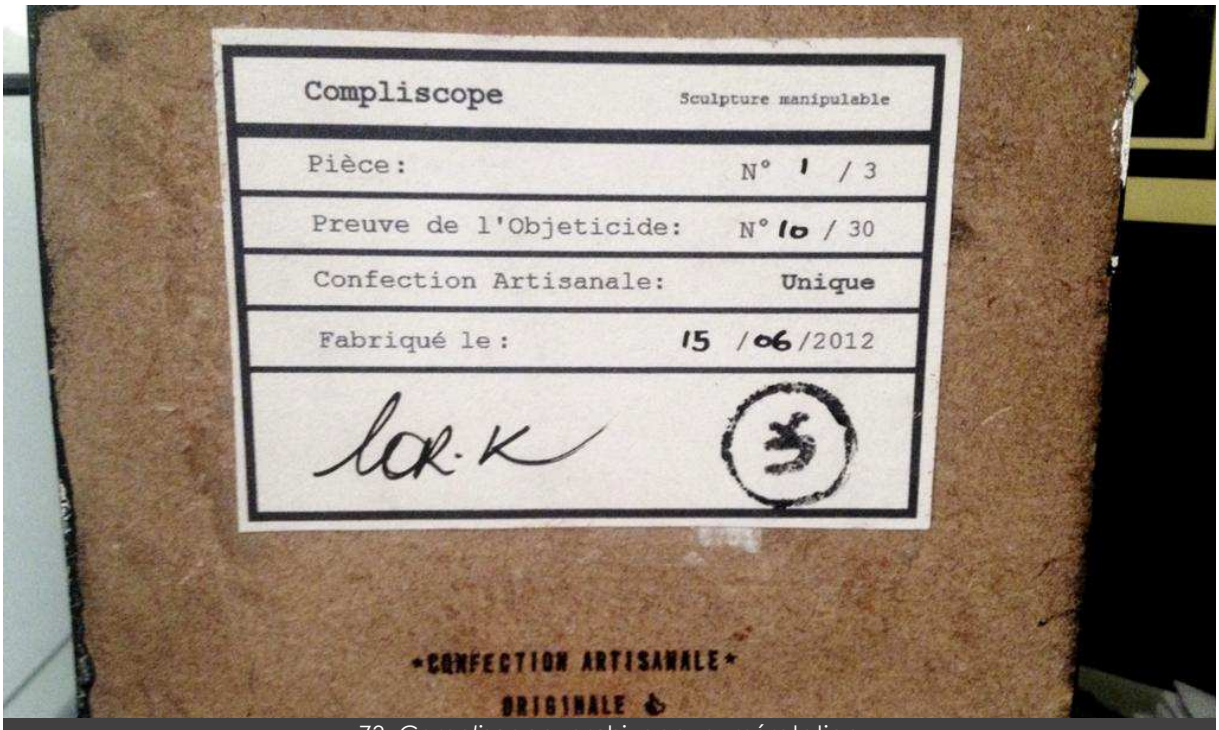
72. LOR-K, *Divinité Urbaine, Asphalte national,* 2013

2.4. Transmettre la disparition

2.4.1. Archivages temporels

La notion d'archivage se réfère directement au patrimoine. Sujet de transmission, l'archivage permet le passage des différentes strates chronologiques sans encombre. Des objets à la littérature, en allant des matériaux aux sciences, l'archivage touche tous les univers et disciplines. Il constitue la base même de notre évolution. Le temps se retrouve donc indissociable de l'archive. Elle représente par son caractère d'avancée, une trace de la pensée humaine et de son fonctionnement. L'archivage permet donc le référencement. Chaque œuvre est un moment de vie archivé. *Les machines à dessiner* de JEAN TINGUELY ironisent l'importance de l'auteur en otant tout contexte au dessin produit par la machine. L'archive dépend donc d'un initiateur, sans quoi elle ne peut se faire. Elle se rapproche alors d'une certaine anthropologie. Le champ de l'art se trouve inévitablement lié à l'archivage.

Réalisée chronologiquement, puisque dépendante d'un auteur, chaque œuvre trouve sa place dans un processus évolutif. Les compositions extérieures, se trouvent, dès leurs réalisations enregistrées. Positionnement géographique, jour d'exécution, traces visuelles sont autant d'éléments inévitablement liées à l'intégration urbaine. Par leurs réalisations extérieures et abandonnées, un temps se trouve marqué.



73. *Compliscope,* archivage, numérotation

74. *Objeticide,* archivage des interventions

Objeticide n°:	Réalisé le:	A:
1	08/01/2012	Sceaux.92.Fr
2	08/01/2012	Paris.75.Fr
3	11/02/2012	Paris.75.Fr
4	11/02/2012	Paris.75.Fr
5	14/02/2012	Sceaux.92.Fr
6	14/02/2012	Paris.75.Fr
7	16/04/2012	Etréchy.91.Fr
8	18/04/2012	Paris.75.Fr
9	19/04/2012	Paris.75.Fr
10	25/04/2012	Paris.75.Fr
11	05/05/2012	Reignier.74.Fr
12	20/05/2012	Chevilly.94.Fr
13	03/06/2012	Arcueil.94.Fr
14	05/06/2012	Cachan.94.Fr
15	05/06/2012	Cachan.94.Fr
16	11/06/2012	Evry.91.Fr
17	11/06/2012	Villejuif.94.Fr
18	11/06/2012	Villejuif.94.Fr
19	23/06/2012	Chevilly.94.Fr
20	15/07/2012	Paris.75.Fr
21	15/07/2012	Paris.75.Fr
22	15/07/2012	Paris.75.Fr
23	23/08/2012	Berlin.De
24	23/08/2012	Berlin.De
25	23/08/2012	Berlin.De
26	26/08/2012	Berlin.De
27	26/08/2012	Berlin.De
28	26/08/2012	Berlin.De
29	08/09/2012	Paris.75.Fr
30	09/09/2012	Paris.75.Fr

Il y a donc nécessairement une distance temporelle entre l'archivage de traces, qui s'effectue sur le moment d'intégration urbaine, et l'archivage des œuvres, qui naît par post-production. Stockées les traces deviennent par la suite matières premières de l'œuvre. Chaque œuvre trouve donc en son cœur, non plus une date ou une période unique d'exécution, mais bien deux temps différenciables. Cette chronologie s'instaure dans toutes pratiques, et certainement davantage dans le cadre de projets. Caractérisé par des objectifs, le projet touche bon

75. *Objeticide,* archivage chronologique de 1 à 30

nombre de disciplines par son intégration concrète au réel. Le projet se révèle comme une expérience avec des caractéristiques ciblées et des objectifs visés. En art plastique, il se fond à la démarche et à la pratique de l'artiste. Sur un temps court ou une période étalée, l'initiateur détermine les contraintes. Pour exemple, tandis que le projet *Consomas* se déroule sur une période d'un mois, le projet Objeticide trouve son labs de temps défini par la réalisation des trente interventions. Ainsi en un mois, neuf interventions ont été réalisées pour Consomas tandis que les 30 interventions d'Objeticide se seront étalées sur neuf mois. La chronologie permet un rapprochement direct à la vie personnelle de l'artiste. Son propre regard sur le monde se mêle à ses expériences de vie. Les strates chronologiques se trouvent alors conjointes au sein d'une seule œuvre. Représentant plusieurs moments de vie simultanément, elle permet une découverte du processus artistique global en impliquant l'artiste sur une période plus ou moins longue. L'archivage permet alors, pour tout artiste, une stratification de sa propre chronologie. Représentant des moments où l'acte créateur fait surface, l'œuvre s'offre alors comme une donnée analytique permettant d'appréhender une démarche globale plus qu'une pièce unique. C'est d'ailleurs pour celà, qu'après la mort d'un artiste, sa vie devient son œuvre. L'œuvre de RODIN ou de REMBRANDT se qualifie alors par autant d'œuvres significatives qu'ils auront produits durant les différentes périodes de leur existence. Ne faisant plus forcément appel aux seules œuvres majeures, l'œuvre se fait par les problématiques récurrentes que l'artiste aura intégrées dans ses œuvres. L'archivage culturel permet un recul sur chaque génération. Par la transmission, une évolution peut alors être envisagée.

Chaque œuvre produite se trouve ancrée à un projet. De *Carré fétiche* à *Divinité urbaine* en passant par *Vente flash!* Chaque projet représente alors une œuvre globale. Dans un processus figé, l'intégration artistique permet la création d'œuvres linéairement exécutées. L'abandon des compositions extérieures, par leur dépossession matérielle, marque une impossibilité de retour arrière. La modification plastique se trouve alors impossible, puisque disparue. Seules les œuvres, par leur consistante trace, peuvent se trouver à nouveau interprétées. Ces différents temps de créations sont identifiables grâce à l'archivage. La numérotation et l'enregistrement de chaque intégration urbaine fait naitre des œuvres uniques et non reproductibles. De la photo à la sculpture manipulable, les œuvres entrent alors dans une quantification numérologique déterminée et fixe puisque dépendante du temps. Chaques œuvres sont dépendantes d'un projet. Elles trouvent alors leurs expositions optimum dans leur rassemblement global. Néanmoins, par cette classification exacerbée, le démantèlement permet à chaque œuvre de s'exprimer individuellement, en évoquant subtilement son appartenance à un ensemble. La réunification, si elle à lieu un jour, permettra une recomposition complète. Les œuvres, marquées par l'errance, portent alors les stigmates de leurs manipulations. Le temps offre à l'archivage toute sa pertinence.

« Horloge ! Dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit : Souviens-toi !
Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi
Se planteront bientôt comme dans une cible ;

Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ;
Chaque instant te dévore un morceau du délice
A chaque homme accordé pour toute sa saison.

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
Chuchote : Souviens-toi ! - Rapide, avec sa voix
D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !

Remember ! Souviens-toi, prodigue ! Esto memor !
(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)
Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or !

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi.
Le jour décroît ; la nuit augmente, souviens-toi !
Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide.

Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge,
Où le Repentir même (oh ! la dernière auberge !),
Où tout te dira : "Meurs, vieux lâche ! Il est trop tard ! »[125]

[125] Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal,* Paris, Hachette, 1992.

Le projet Vente flash!, comme pour d'autres, trouve sa représentation globale dans un contenant qui est lui-même considéré comme œuvre. La réunification des pièces désséminées, par la commercialisation, peut se faire par la valise de restitution. Composé d'une documentation complète, le contenant devient alors symbole d'archivage. Chaque œuvre référencée est dès lors, intégrée à l'œuvre globale. Par son unique matérialité plastique, toute œuvre manquante ampute l'œuvre globale. Dans tous les cas, l'œuvre renferme alors des moments de vie passés qui se trouvent réssucités à l'ouverture du contenant. Anticipée et intégrée à l'œuvre, la facilatation du stockage accentue la notion d'archivage. Chaque projet représente alors un moment de vie clairement déterminé qui se trouve cloîtré dans un objet résolument matériel incitant au matérialisme. Un rapport à la collection se trouve révélé par l'archivage constant.

76. LOR-K, *Vente Flash!, Valise de restitution*, Paris, 2014

2.4.2. Passé invoqué

Le souvenir permet l'interprétation et la restitution du flux découvert en extérieur. Le passé se trouve présenté comme fait présent et intemporel puisque figé par la trace. Pour le spectateur qui découvre les œuvres, il fait face à des preuves d'existence. Les images d'un temps révolu offrent une mise à distance qui permet alors l'identification. Le recul et la présentation de l'expérience, permettent une appropriation et une appréhension différente que celle suscitée en extérieur. Il ne s'agit donc pas de rejouer la scène, mais plutôt d'invoquer des faits passés pour susciter la curiosité d'une expérience artistique éphémère. Ce rapport au passé permet d'activer un public averti et habitué au lieu d'exposition. Il s'agit de les inciter à la découverte d'expérience urbaine. La présentation de faits passés, ne leur permettant pas d'appréhender la matérialité des installations, accentue le désir d'expériences et d'appréhensions réelles. Effectivement, le public intérieur n'est en rien comparable aux passants extérieurs. Pris de clichés, le stéréotype des personnes présentes lors des expositions sont souvent ceux qui s'arrêtent le moins sur les lieux de créations urbaines. Cet archivage comportemental, retranscrit par l'image, permet de mettre à jour une interaction entre intervention et vie quotidienne. Même si l'appréhension du lieu reste difficile à cerner puisque non connu, l'utilisation de la trace permet de présenter subjectivement des faits passés. En les instaurant dans un contexte territorial, les personnes s'identifient alors. Le passé se trouve réactualisé par l'imaginaire.

L'œuvre faisant trace et la trace étant œuvre, le passé se retrouve inévitablement évoqué. La mémorisation et la contextualisation deviennent des éléments constitutifs du propos. Sans pour autant que le passé vécu n'apparaisse dans l'œuvre, nous pouvons même considérer que toute œuvre porte en elle un caractère contextualisant, le passé se retrouve déduit des avancements liés aux évolutions historiques de l'humanité. Que ce soit par les médiums, les techniques, les gestes ou le sujet chaque œuvre, lorsqu'elle le devient, fait appel, par son archivage chronologique, à une strate historique précise. Les œuvres urbaine quand à elles retranscrivent un moment passé, résilié. Le passé prend donc place comme étant l'idéalisme existentiel de l'œuvre. Restituée, l'expérience devient accomplie. La naissance de l'abstraction pousse les frontières au- delà du réel. Quand les années soixante marquent historiquement la fin d'un académisme issue des beaux arts, les générations que nous sommes ne manqueront pas de s'en inspirer, consciemment ou non. Chaque œuvre devient un artefact sentimental destiné à contenir le flux de l'expérience urbaine. Non universelle et totalement subjective, la retranscription réalisée à l'issu des interventions extérieures se trouve jouée en intérieure par le recul. Le flux injecté par la création au moment de sa composition en extérieure et contenu dans l'individu ayant vécu l'expérience. La création de l'œuvre est une décharge, un accouchement. L'exposition par le souvenir de fait passés s'applique donc aux œuvres pérennes réalisées suite à l'appréhension de l'espace créatif éphémère. Chaque personne ayant rencontré le lieu artistique est à même de

produire une retranscription. Par la représentation, les interprétations deviennent concrétisations de l'expérience. Le regard se retrouve pérennisé par la naissance d'un recul sur un moment passé. Par sa durée de vie et sa confection linéaire, la création urbaine instaure un rapport au temps inévitable. La remémoration d'un souvenir, par l'expérience vécue, permet la création d'une œuvre. Le souvenir agit donc comme élément motivateur et constructif de l'œuvre. Donné à voir en lieu d'exposition, le souvenir personnel se retrouve transformé, il devient fait pour le spectateur. Figée et pérenne l'œuvre s'impose par sa matérialité sacralisée. Fortement influencée par les modes de présentations de l'art contemporain, l'art urbain en exposition, se propose sous les mêmes modes. Le white cube comme symbolisme actuel de l'art. L'espace blanc perçu comme isolant. Placer n'importe quel objet au centre d'une pièce murée blanche et celui-ci se révèle aujourd'hui autrement à nous. Le ready-made impulsa ce désir de silence autour de l'objet. Une nouvelle mise en scène se joue alors dans l'espace. L'art urbain se voit, par la matérialisation des expériences, comme une volonté de partager un souvenir personnel. Il s'agit alors d'activer une nouvelle expérience chez le spectateur. Face aux pièces, lorsqu'il arrive, le spectateur se confronte à un objet, il ne s'agit en rien, pour lui, d'un souvenir. Seules quelques rares exceptions se produisent, le souvenir est parfois partagé, lorsque des personnes ont , elles aussi vécus l'expérience. Cependant ce fait reste rare et ne permet pas d'envisager l'ensemble des spectateurs d'exposition sous cet angle. Il s'agit donc d'invoquer des faits passés, par la matérialisation du souvenir, pour exposer une expérience urbaine.

Le statut éphémère de la création extérieure propose un regard activiste pertinent face au monde matérialiste. Elle a cependant du mal à envisager l'avenir, ou à se percevoir dans une réflexion d'ensemble pouvant s'inscrire dans une continuité artistique. Accepter et utiliser la trace permet d'interpréter les œuvres autrement avec le temps. N'importe quelle intervention urbaine qui trouve son impact dans le présent, ne verrait sa force diminuer dans sa retranscription, bien au contraire. La trace est aujourd'hui trop souvent utilisée comme simple outils de communication. Elle sert de preuve et d'exemple sans prétention autre. Le souvenir brut présent dans les traces peut être retravaillé et proposé au spectateur d'une nouvelle manière afin qu'il perçoive l'ensemble d'un processus appliqué à la rue. Le passé, par l'interprétation du vécu se trouve transformé par le temps qui passe. C'est pourquoi, chaque création urbaine mérite retranscription par une post-production rapprochée. Permettant ainsi un ancrage au temps par le regard porté dans le passé. Chaque œuvre fait alors appel à une certaine narration. Non sans être obligatoirement narrative, les œuvres intégrées à une œuvre globale incitent au récit par leur individualité composante.

77. LOR-K, *Objeticide, Dossiers d'archives,* Paris, 2012

2.4.3. Narration engendrée

La naissance de l'abstraction remet en cause la narration au sein de l'oeuvre. Cantonnées à la représentation réaliste, les scènes de genre et en tout genres, sont vite surpassées avec des propositions qui offrent une nouvelle appréhension du réel. De MARCEL DUCHAMP à JOAN MIRO, en passant par CONSTANTIN BRANCUSI ces artistes proposent une nouvelle interprétation du réel, derrière le réel, sans rapport au divin. Le surréalisme se nomme en 1917 par GUILLAUME APPOLINAIRE. Par le nouveau réalisme, la narration représentative se trouve mise à distance au profit d'une narration personnelle liée à l'interprétation. A partir de cette période les œuvres verront disparaître le récit de leur essence. Longtemps sujet à la religion, cette opportunité permet l'indépendance artistique. Actes et matières deviennent œuvres. Bien que la représentation soit mise à distance par la présentation pure, l'art contemporain, par l'édification de nouveaux codes, propose une interprétation possible des choix techniques et plastiques. Une nouvelle narration s'installe par la sensation, l'action et l'énergie.

L'expérience passée se retrouve incluse dans l'œuvre finale. Etant une scène de vie, la narration devient donc inévitable. La part de dialogue extérieur entre les différents éléments de la composition, se retrouve figée et interprété à l'infini grâce aux œuvres. Bien que la création extérieure ne vise pas un discourt narratif, son intégration aux vivants la mêle à la vie, qui elle , est narrative. De ce fait la narration devient engendrée par l'intégration du lieu artistique, intégrer le réel, en espace urbain. Son interaction directe au plus proche de la vie quotidienne façonne alors le récit. Sans cette proximité, entre art et vie, la création urbaine n'est pas. L'aspect narratif tente depuis longtemps à s'échapper de l'art pour nous offrir une rencontre par la matière, l'expérience et la sensation. Malgré cette envie toujours plus forte de dématérialité et d'épurement, celle- ci revient grâce à l'assimilation des codes. Ainsi l'analyse du concret qui s'effectue dans l'art contemporain reste le meilleur allié des pratiques urbaines. Permettant une prise en compte des décisions prises plutôt qu'une simple appréhension esthétique comme l'a souvent proposé l'art académique. Assumée, la part de narration présente dans chaque œuvre n'est pas si facile. Une sorte de retour au conformisme ? CHRISTOPHE GENIN évoque un retour aux beaux- arts en citant les bas reliefs de VILHS. Même si dans son cas il y venait par les techniques, l'aspect narratif ne semble pas si éloigné. La narration, d'un coup, nous ramène à une époque ou l'art tenait de la religion. Les *Avant-gardes*, par leur émancipation ont offerts à l'art de nouveaux codes détachés de toutes emprises manipulatrices. La religion et la politique, tout en restant des sujets fétiches de l'art, ne se trouvent plus nécessairement mis en avant. Détaché de tout élitisme pensant, l'art urbain tente de s'intégrer par la narration quotidienne du banal sublimé.

« Ce que l'art est tout d'abord, et ce qu'il demeure avant tout, un jeu »[126]

C'est donc le retour d'une narration assumé. Traduite pour la commémoration idéalisée d'un moment unique et éphémère, elle se fait par l'agencement des traces. Leur transformation en œuvres et leur présentation anticipée permet de les penser par la scénographie d'exposition. L'œuvre devient alors comme un discours agrémenté mis en scène. Avec ses phrases d'accroches, ses temps forts et ses temps faibles chaque projet se dévoile par son processus chronologique. La classification, la quantification et la datation visible des œuvres permettent aux spectateurs de s'immerger dans le discours même. Par les photos, les vidéos, les éditions et les différents objets manipulables une interprétation de l'expérience se fait.

78. *Compliscopes* en cours de fabrication, Paris, 2012

Les œuvres présentées comme sculptures manipulables, restent des objets impénétrables s'ils ne sont pas actionnés. Pour les *Compliscopes*, les *Dossiers de traçabilités* ou *les Cubes a vue*, le message se trouve réduit à l'action du spectateur. Si la conscience, l'envie ou la curiosité ne le pousse pas à actionner le mécanisme, il ne pourra alors vivre l'expérience. En proposant ce genre de pièces interactives, on

126 • Georges BATAILLE, *Lascaux ou la naissance de l'art,* Flammarion, 1987.

retrouve une curiosité et une spontanéité proche du sentiment suscité en espace urbain. Inviter le spectateur à toucher sans frontières matérialiste. Comme pour tout objet, son utilisation répétée engendrera avec le temps une détérioration certaine. Dans le cas où les objets seraient amputés de leur possibilité d'interagir avec le public, ils deviendraient alors inaccessibles et impénétrables, puisque que seul, l'actionnement peut en révéler les facettes. Les différentes scènes non visibles, le récit ne peut se faire. La narration perturbée, l'œuvre peut alors difficilement se dévoiler entièrement. Dès lors l'implication du récit dans les œuvres urbaines semble inévitable. Intégrées sur un territoire façonné par l'architecture, les intégrations en espaces urbains publics se dévoilent comme des moments uniques où art et vie se trouvent mêlés naïvement par l'expérience. Simple scène de vie urbaine, le banal se trouve transformé. L'impact et l'interprétation de la transformation deviennent sujets de la narration. Les caractéristiques de l'expérience se déterminent alors clairement. La valise de restitution offre, dès son ouverture, un enclenchement narratif. Le possesseur est alors amené à suivre un certain parcours réflexif. Entre documentations, photographies, objets et emballages l'œuvre se dévoile par la captation psychique du spectateur. La simple appréhension esthétique et matérielle ne suffit plus.

79. Images utilisées pour la frabication du *Compliscope, Objeticide,* 2012

L'expérience se trouve plastiquement récitée dans les œuvres. Elles deviennent artefact sentimental par la narration du souvenir interprété. Idéalisé, chaque moment perçu comme significatif est retranscrit. Les projets se donnent alors a lire par plusieurs entrées. Chaque œuvre globale se dévoile par autant de facettes qu'elles comportent. La réunification propose une interprétation optimum. Cependant par le fait passé, chaque instant évoqué reste résolument perdu. Le mystérieux devenir des créations extérieures offre une certaine poésie à l'oeuvre urbaine. Sans l'archivage et la narration l'œuvre urbaine se révélerait alors autrement.

80. *Objeticide, Compliscope n°1,2 et 3,* Paris, 2012

2.4.4. Œuvres porteuses

« Car entre une vedette américaine de quarante ans qui passe son temps dans les galeries huppées de Londres et de New York, un anarchiste Allemand de soixante ans qui vit dans un squat altermondialiste, un parisien de vingt ans qui meurt électrifié sur les rails du métro, un brésilien qui peint le désespoir de la rue, une égyptienne qui marque son vœux d'émancipation, on a affaire à des phénomènes sociaux, politiques, économiques, esthétiques foncièrement différents »[127] Universelles et mondiales, les pratiques urbaines explosent en naissant sur tous les territoires et en convertissant des adeptes plus éclectiques que jamais. Il semble que la distinction contextuelle évoquée par CHRISTOPHE GENIN apporte richesse plutôt que sectorisation. S'en est une preuve d'intégration au plus proche de la vie quotidienne, n'ayant alors plus à faire aux distinctions sociales. L'espace urbain devient mondial et global. Malgré les diversifications notées, leurs acteurs urbains restent pourtant tous rattachés en un même point. Il exécutent et abandonnent leurs créations en terrain organique urbain et utilisent la postproduction pour valoriser leur démarche. Que se soit des photos, des vidéos, des récits, ou des éditions une retranscription reste constamment notable. Souvent utilisés comme simples outils de communication, ces traces sont en réalité le facteur commun sensible des activistes urbains.

L'art urbain n'est alors plus parcellaire, comme tous les courants émergents précédemment dans l'histoire de l'art, mais au contraire globalisé. Les aspirations se développent par un souci de compréhension optimale en utilisant des codes communs mondiaux. Sans affaires de classe, de générations ou de cultures, l'art urbain né d'une création activiste, consciente et volontaire. Un nouveau rapport au monde et à l'art. Il s'agit alors de proposer dehors des créations qui permettent une expérience artistique sans la nécessité d'un objet œuvre soumis à la possessivité. Un rapport à l'art indépendant ou l'art se vit sans œuvres. L'apport matériel intégré par l'artiste devient composant du lieu artistique. Cette matière apportée, si esthétique soit elle, ne représente alors qu'une partie de la composition urbaine. Se donnant à vivre par l'expérience de la fracture, chaque intégration artistique offre une possibilité de post production par la rencontre. Une nouvelle matérialité pérenne, prend forme, la naissance de l'œuvre se fait.

« Il fait sauter l'époque hors de la continuité historique objectale, la vie hors de l'époque, l'œuvre isolée hors de l'œuvre d'une vie. ... donne à voir l'image éternelle du passé ; le matérialisme historique, chaque expérience, toujours unique, qu'on fait de ce passé. Le remplacement du moment épique par le moment constructif se révèle être une condition de cette expérience. Ce procédé libère les forces gigantesques qui sont entravées dans le « Il était une fois » de l'historisme »[128]

[127] Christophe GENIN, *Au delà du Street-art*, Paris, les impressions nouvelles, 2013.
[128] Walter BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire,* Payot et Rivages, 2013.

Les créations urbaines sont bien à différencier des œuvres publiques. Le rapport à la non autorisation instaure une intégration directe à la vie quotidienne pour émettre une rencontre, un échange et un partage inattendu loin des conventions préétablies. Agir sans rapport systématique à l'illégalité, tout en restant libre d'intervenir par ses propres choix, sans considérations législatives. L'imposition devient un caractère social de l'œuvre urbaine. Une proposition artistique établit sur la base d'un non préavis. Une création imposée par la seule volonté du créateur, marque son choix de libre accès et de gratuité en proposant une pièce pour une composition urbaine dont il n'est plus le maitre. Il y a encore cinquante ans, peu d'artistes auraient envisagés d'abandonner le fruit des éléments de leurs travaux en extérieur, aux aléas des intempéries et de toutes possessions avides. Plus préoccupés à tendre vers une immatérialité toujours plus forte, les artistes contemporains ont permis de placer l'action aux centre des préoccupations artistiques. La post production surgit alors comme une revalorisation de la matérialité.

Par l'expérience, la retranscription devient œuvre. La trace est alors matière première de l'œuvre. La postproduction permet une mise à distance par la création différenciée. Répartie en plusieurs temps, l'action créatrice se dévoile par étapes successives. L'unicité matérielle offre alors plusieurs champs temporels attribuables à l'œuvre. L'appréhension psychique du spectateur permet la découverte d'un processus créatif global. A l'heure d'un monde matérialiste où nos pensées ne se trouvent que peut sollicitées face à l'objet, l'œuvre tend au contraire à demander lecture. Ne se limitant plus en une interprétation sensible, l'attention se trouve happée par l'aspect narratif des espaces temps enchevêtrés. Une mises en abymes chronologique par la postproduction.

La postproduction surgit alors comme une manière d'attribuer à l'œuvre une charge émotionnelle et historique. Par la nécessité d'une lecture active, l'œuvre se trouve porteuse d'un cheminement réflexif mis en lumière. Les différentes étapes se trouvent distinguées par leurs interprétations chronologiques ciblées. Révélation d'expériences, elles expriment un point de vue personnel par l'interprétation. Le regard subjectif donne alors consistance. L'artiste en auto entrepreneur devient compteur. L'entreprise artistique devient alors synonyme d'activisme, aussi bien par son intégration au réel que dans la conception d'un processus pérennisant.

81. LOR-K, *Vente Flash!, Dossier traçabilité* en manipulation, 2014

82. LOR-K, *Vente Flash!, Dossier traçabilité* en manipulation, 2014

2.5. Proposer, exposer, conserver

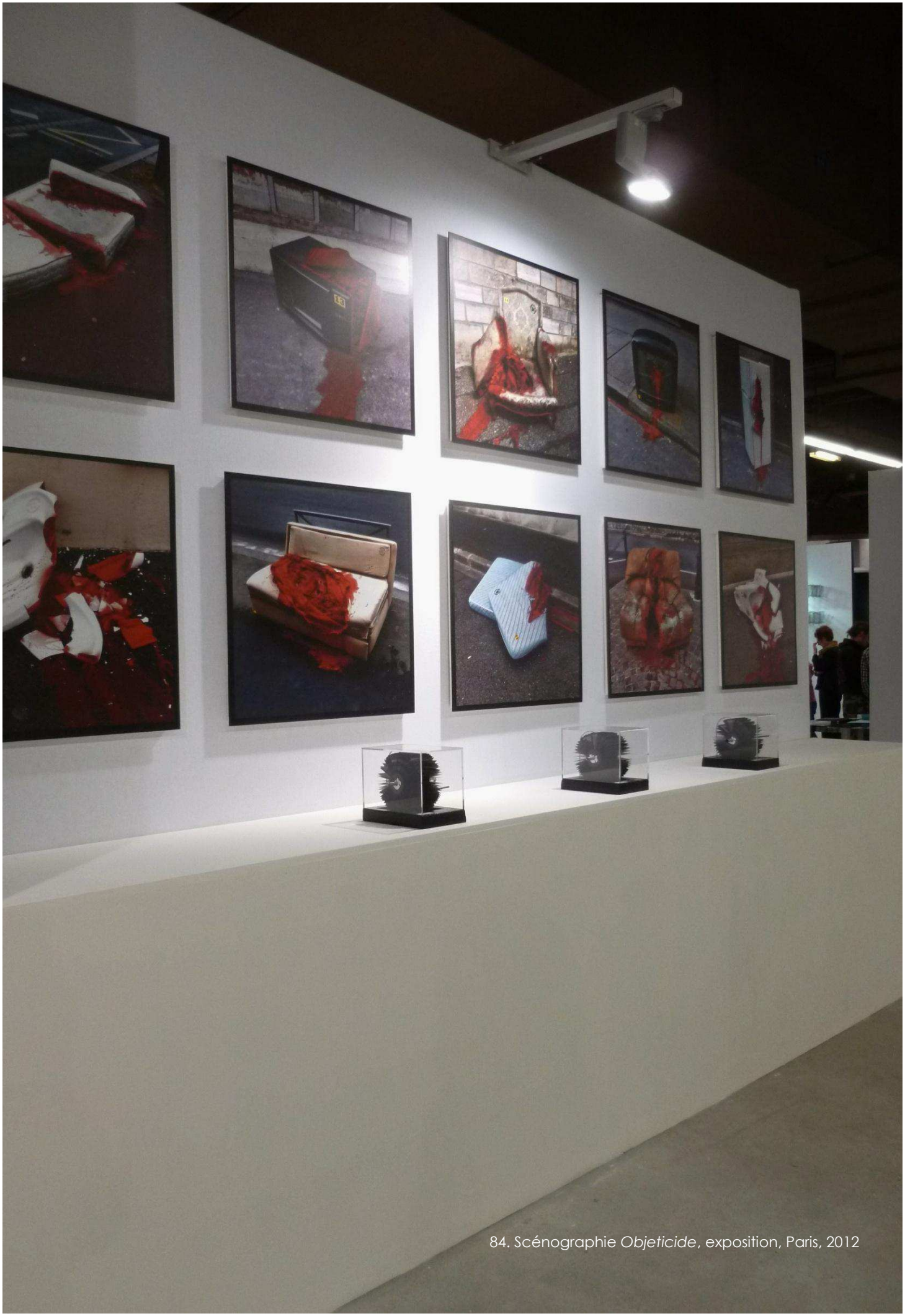
L'exposition permet la proposition de pièces intimes. Fabriquée en atelier et soigneusement réalisée, chaque oeuvre trouve une identité propre, tout en faisant partie d'une série. L'expérience de la pensée à l'épreuve d'une création abandonnée en espace urbain trouve alors une matérialité pérenne destinée à la conservation. L'exposition constitue un moment essentiel où l'art se donne à voir dans un espace prévu à cet effet. Notre appréhension de l'art se fait grâce aux pratiques de l'exposition actuelle. Il s'agit alors de proposer une interprétation de l'expérience urbaine générée par la création en extérieur. Les manières de présenter les œuvres sont autant de choix décisifs qui participent à la définition de l'art dans le champ du sensible. Il est, de nos jours, fondamental d'interroger les formes de l'exposition et les mutations qu'elles subissent. Que se soit des œuvres sonores, visuelles, fixes ou mobiles, il est primordial de lier les enjeux aux différents modes d'exposition adoptés. C'est précisément dans ces choix que se construit l'expérience esthétique. Pour reprendre une distinction établie par WALTER BENJAMIN, c'est alors une expérience où les valeurs de jeu prévalent sur les valeurs d'expositions.

Comme dans une grande surface, le spectateur est un chaland dont les pas se retrouvent guidés. Les œuvres se proposent par l'exposition et la possession. Les passants, sujets de l'expérience urbaine, viennent à faire partie de l'œuvre. Leur présence sur le lieu artistique devient symbole des impacts liés à l'intégration artistique extérieure. Intégrée au quotidien par l'investigation du réel, l'expérience se trouve immortalisée dans des œuvres pérennes disposées à transmettre la disparition. *« Tout va et vient comme s'il y avait échange constant d'une matière spirituelle comprenant choses et hommes »*[129] *Une mise en abymes des actes créateurs* se trouve suggérée par l'œuvre urbaine. La création se dévoile alors en plusieurs temps identifiés et séparés, tout en restant dépendants les uns des autres. Les œuvres deviennent des artefacts sentimentaux sujets à l'interprétation personnelle. Utilisant la trace de l'action comme résultat de l'expérience, chaque œuvre fait appel à la narration par la présentation de scènes vivantes. En interaction avec leur environnement, les lieux créatifs s'exposent par la trace qu'il en reste.

L'œuvre urbaine nait donc d'une postproduction. Enclin au processus, l'intégration artistique dans le réel permet une nouvelle interprétation du monde. Ce nouveau regard suscité, il fait alors naitre des œuvres qui développent un questionnement lié à l'expérience artistique urbaine. Sans rapport aux œuvres publiques, l'œuvre urbaine place l'action, l'abandon et la retranscription comme caractéristique fondamentale de l'expérience globale.

[129] • Marcel MAUSS, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, PUF, 2007.

83. LOR-K, *Objeticide, Compliscope*, Paris, 2012



84. Scénographie *Objeticide*, exposition, Paris, 2012

Conclusion

L'art de rue fait partie intégrante de notre paysage urbain. Des arts vivants aux arts plastiques, les propositions créatrices n'ont jamais été aussi abondantes. Depuis leurs effervescences, dans les années soixante, les pratiques urbaines ont su se développer vers une appropriation du territoire toujours plus dense. Spectacles de rues, peintures, performances, installations sont catégorisées, par le marché et les institutions, sous l'appellation commune de *Street-art*. Les recherches liées aux interventions urbaines ne cessent de se développer. Les ouvrages, éditions, revues ou catalogues sur le sujet fleurissent et proposent tous une interprétation de ce courant mondial. Entre consommation et urbanisme, les problématiques développées par l'art urbain proposent une nouvelle appréhension de l'art et du territoire. Influencé par les grandes mutations industrielles, l'espace public devient terrain d'investigation. Reflet de globalité, les grandes villes offrent un nouveau rapport au monde. L'organisation du territoire s'articule autour de l'architecture. Les flux marchand et financiers font de la ville un terrain propice à la consommation et à la communication. L'espace urbain, parcellaire, n'offre alors que l'espace public comme terrain social commun. L'intégration artistique se propose donc comme une fracture. Agir par l'action, dans un contexte normé. Il s'agit alors d'établir une création par l'appropriation d'éléments extérieurs. Injecter l'art au plus proche de la vie, directement dans le quotidien. Rompre les habitudes sédentaires par la mise en scène en offrant une nouvelle appréhension de l'espace inattendu.

Les objets abandonnés sont de plus en plus nombreux à joncher nos trottoirs. Dès les années 1870, les *Pêcheurs de lune* partaient à leur recherche pour les revendre dans les marchés aux puces. C'est la naissance d'un nouveau circuit parallel qui permet de s'approprier des biens sans rapport financiers. Aujourd'hui plus commun et banalisé, le ramassage d'objet n'est plus reflet d'une classe sociale défavorisée. Les tendances écologistes font de la récupération un crédo. Cette abondance toujours plus significative d'objets encombrants fait naitre de nouvelles méthodes de collectes. Des équipes véhiculées parcourent quotidiennement le territoire à la recherche de ces rejets. Récoltés, ils sont ensuite entreposés dans des déchèteries avant leur départ pour le *recyclage*. Ils font partie de notre paysage urbain. Leur présence aléatoire mais constante apparait alors comme une composante de l'architecture. Mouvante et éphémère, leur présence se constate provisoirement dans le paysage. Il s'agit alors de les utiliser comme matière première. Se les approprier, directement sur le lieu de trouvaille pour proposer une mise en scène induite par l'activité humaine. Laissée sur place, l'installation s'intègre alors au territoire et développe son propre cycle de vie. L'action artistique se trouve prolongée par l'abandon. L'investigation fait naitre un nouveau lieu.

L'intégration artistique, permet une confrontation directe entre passant et création. Désacralisé, l'art devient accessible par l'expérience. Transformé, le déchet ne devient pas œuvre, mais médiateur. Sa présence dans le paysage urbain permet d'accéder à la réflexion par la pensée. L'apport matériel est alors simple composant de la création. Par cet agencement, la composition fait naitre un lieu dédié à l'expérience artistique. Chaque élément façonne le lieu. L'art, à ce moment trouve essence dans les flux que la création engendre. Sans rapport à la possession ou à la matérialité, l'expérience urbaine se vit sans la nécessité d'une appropriation physique. Toutes les installations sont abandonnées dans leur lieu d'exécution. Elles développent leur propre cycle de vie en interaction avec leur environnement. Allant de quelques minutes à plusieurs jours, leur présence dans le paysage reste fugitive. Chaque moment devient unique et sans possibilité de renouvellement.

Par sa disposition en espace public extérieur, la création s'offre à l'appropriation. Une interprétation du lieu par la récolte, le recueil ou le récit permet alors la naissance d'une œuvre. La gratuité et l'accessibilité des arts de rues permettent à chacun de se confronter à l'expérience par l'appréhension du contexte. Le flux émanant du lieu se retrouve porté en chaque acteur. Libre est celui qui souhaite extérioriser son interprétation. Une simple photographie ou un ramassage d'éléments acquièrent ainsi le statut de trace pérenne. Symbole du souvenir, elles représentent alors la mémoire d'un événement insolite. Le regard de l'artiste se développe donc à l'issue de l'intervention. En observateur, un recul s'opère sur l'investigation. La matérialisation de l'œuvre urbaine trouve pérennité dans la retranscription de l'expérience extérieure. Subjectif et personnel, le regard développé se trouve alors à nouveau interprété. S'intégrer dans le réel pour en faire ressortir un nouveau regard. L'œuvre urbaine se propose donc par la narration et l'interprétation.

Les œuvres publiques, quand à elles s'insèrent dans l'espace public avec un rapport à la propriété. Proposées comme œuvres, leur flux artistique ne se trouve pas induit par le contexte urbain. Elles s'intègrent aux paysages de manière pérenne et contrôlée. Sujettes à la réglementation, elles n'offrent pas d'expérience urbaine en tant que tel. L'art urbain tente de s'inscrire dans l'espace en proposant une appropriation du territoire par l'abandon d'une composition. Chaque scène se trouve composée d'un médiateur qui permet au lieu artistique de prendre vie. Peintures, sculptures, collages, Installations permettent ainsi d'accéder à une nouvelle appréhension de l'espace. La rencontre s'établit entre le lieu et l'individu. Un temps d'arrêt dans une zone de passage. Un terrain opportun, une conjoncture propice, permettent à des individualités de s'exprimer. Une intersubjectivité fait surface. Ce sont ces éléments qui deviennent alors sujets de l'œuvre. Une post production s'applique alors spontanément. Réalisées en atelier et destinées à l'exposition, les œuvres proposent alors une interprétation de l'expérience urbaine. Sujettes à la commercialisation, elles arborent alors une matérialité propre à l'intégration commerciale.

Chaque œuvre devient un artefact sentimental. L'utilisation du pseudonyme permet une certaine mise à distance. L'artiste se trouve impliqué activement dans son investigation du réel. Les interventions deviennent moment de vie personnel retranscrit par le souvenir. Les œuvres permettent un recul par l'observation des différentes traces. Chaque objet renferme alors un moment de vie éphémère. Opposé à la reproductibilité industrielle, chaque pièce est unique et artisanale. De la photographie à la sculpture manipulable, la narration est inscrite dans l'essence même de l'œuvre. Le récit d'un instant fugitif se trouve mis en lumière et valorisé. Proposé comme produit marchand, chaque objet est confectionné dans le cadre d'un projet. Numéroté et archivé chronologiquement il intègre le flux marchand par démantèlement. Seul les contenants et les archives permettent de saisir l'ensemble de l'œuvre. Disséminées chez des particuliers, elles trouvent pérennité et existence par leur conservation.

L'art urbain propose donc un nouveau rapport à l'art par la rencontre. Défait de l'autorisation, l'intégration au réel s'impose dans l'espace. Sans piédestal la création se donne à l'interprétation et à l'appropriation. Une confrontation directe à l'expérience artistique sans préavis. Par l'objet médiateur, le lieu offre une nouvelle découverte du territoire. Chaque acteur, peut faire de cette appréhension, matière de son œuvre. Offert à la rue, la composition permet un échange de pensées constituées par l'intersubjectivité. Entre désir de l'auteur et actions des coopérateurs, la création se transforme au fils du temps avant sa disparition du paysage urbain. La post création s'établit alors comme expertise de l'expérience. Une pratique développée par un processus créatif. Une modification du réel par la création, la transmission par la retranscription. L'art urbain offre une ouverture de la pensée artistique par l'expérience de l'art. Ouvert à tous, il permet un brassage multicommunautaire, sans distinction sociale. Exposé, il s'offre à l'analyse, comme fait de société contemporain, l'investigation urbaine prend alors tout son sens, l'œuvre devient urbaine.

85. *Dans ce monde,* Test 1, Région Parisienne, 2014

Glossaire

La définition de certains termes s'avère être bien plus vaste que celle évoquée.
Il s'agit ici d'en proposer une variante, adaptée au discours, pour une meilleure compréhension du texte.

ACTION Mouvement du corps activé par l'énergie.
ARCHITECTURE Perception visuelle définie et matériellement indentifiable dans l'espace. Naturelle ou artificielle elle peut être minime ou insaisissable. (L'architecture visuelle de nos espaces contemporains est façonnée par la construction.)
ART expérience sensible permettant d'accéder à la pensée.
ART CONTEMPORAIN Œuvre d'art dont l'exécution est postérieure à 1960. (Il ne peut se voir comme la détermination d'un courant)
ART PUBLIC Œuvre installée en espace urbain sujet à la réglementation.
ART URBAIN Création réalisée en espace urbain sujet à la postproduction artistique.
ARTISTES Action d'un individu dont la création devient œuvre.
BANAL Quotidien urbain répétitif et imposé.
COMMUNICATION Transmissions de pensées par l'expression.
COMPORTEMENT Appréhension psychique et physique d'un corps au monde.
COMPOSITION assemblage d'éléments individuels et indépendants mis côte à côte. (L'intervention urbaine est une composition)
CONCEPT pensées consciemment réfléchies et consolidées par la caractérisation.
CORPS Individu démarqué par sa capacité de pensée.
CREATION matérialisation d'une pensée par l'exploitation de médiums.
CREATION URBAINE Mise en scène disposée en extérieur et abandonnée sur place.
ENERGIE Force d'action psychique.
FLUX Energie émanant d'un objet, d'un être vivant, ou d'un lieu. (L'œuvre porte un flux artistique en elle.)
IDEE Naissance d'une conception par la pensée.
INTEGRATION Création d'une composition en espace urbain par l'ajout matériel.
INTERACTION croisement de flux sans rencontre systématique.
INTERVENTION Moment de composition urbaine.
INSTALLATION Agencement matériel mis en scène dans l'espace urbain.
MEDIUM Intermédiaire plastique entre la pensée et le support.
MEMOIRE COLLECTIVE souvenirs partagés et communs.
MEMOIRE Moment passé lié à la connaissance du fait.
MISE EN SCENE Transformation du banal par la création.
MONDE consistance globale de la planète liée à l'humanité.
NARRATION capacité d'engendrement du récit.
OEUVRE création plastique constituée d'énergie. (Contenant d'un flux, elle trouve sa matérialité pérenne et transmissible.)
ŒUVRE URBAINE œuvre découlant d'une postproduction et ayant pour questionnement l'intégration artistique urbaine.
PATRIMOINE Constitution mémorielle et matérielle basée sur l'archivage.
PENSEE Flux personnel, subjectif et interne.
PHYSIQUE Lié au corps et à la matérialité.
PSHYCHIQUE Lié à la pensée et à l'énergie.
REACTION action suscitée par la rencontre.
RENCONTRE Interactions pensantes entre corps, monde et corps.
SCENE Actions cumulées sujettes à la narration.
SENS rapport olfactif du corps au monde.
SENSIBLE capacité du corps à recevoir les flux par les sens.
SOUVENIR Moment remémoré.
SPOT Lieu artistique urbain d'intégration collective.
STREET-ART style graphique inspiré de la culture urbaine contemporaine.
TECHNIQUE Méthode de façonnement du médium.
TRACE matérialité d'une action ou d'un corps éphémère.
TRAQUE Recherche d'objet abandonné en en espace urbain.

Table des illustrations

1. Shéma représentatif, unité et aire urbaine, INSEE. 8
2. Carte et Shéma,extensions spatiales de Paris, INSEE. 9
3. Sélection d'œuvres contemporaines à évocations urbaines. 12
4. Interface interactive en ligne, collecte des déchets, paris, 2014 15
5. Collecte des déchets et tri selectif, SYCTOM. 16
6. Application Instagram, géo localisation des déchets. 18
7. Photographies d'objets abandonnés, Instagram #lorketlesdechets 19
8. Sélection d'artistes utilisants les déchets dans leurs œuvres. 20
9. Exemples de campagnes Street-marketing. 22
10. Campagne *Street-art* publicitaire. 23
11. Exemples de créations urbaines intégrant des marques 24
12. Benoît PAILLE, *Jour de déménagement*, 2013. 25
13. Francisco DE PAJARO, *Art is Trash.* 25
14. LOR-K, Consomas, Photographie d'installation urbaine, Vincennes, 2011. 26
15. Comparaison chromatique de deux œuvres, Andreas GURSKY et LOR-K. 26
16. Carte des interventions, région Ile de France, 2013. 27
17. Objeticide en cours de réalisation, Berlin, 2012. 28
18. LOR-K, Mappage, photographies d'installations urbaines, Paris, 2011 30
19. Mappage en cours de réalisation, Paris, 2011. 31
20. LOR-K, Mappage, Photographie d'installation urbaine, Paris, 2011 32
21. Shéma découpe visuelle de l'espace architectural. 34
22. Vue satellite, découpe du territoire, google earth, 2014. 35
23. Place dédiée à la communication dans les paysages urbains. 37
24. Flux urbain, par l'organisation du déplacements. 39
25. LOR-K, *Objeticide*, photos « bonus », Paris, 2012. 40
26. LOR-K, *Mappage,* Photo « Bonus », Paris, 2011. 41
27. Sélection de créations urbaines ressemblantes. 42
28. LOR-K, Processus créatif. 43
29. Shéma répartition des espaces architecturaux urbains. 44
30. Sélection d'oeuvres dépendantes de l'architecture urbaine. 47
31. Scott JARRETT, Installation urbaine sans matière ajoutée. 48
32. Exemple tas d'encombrant, Villejuif, 2014 50
34. Exécution *Consomas,* matières ajoutées. 51
33. Exemple de matières ajoutées. 51
35. Thomas HIRSCHHORN,*Skulptur Sortier Station* 53
36. Matériaux intervention *Consomas.* 54
37. LOR-K, *Objeticide*, photos « bonus », Paris, 2012. 57
38. *Consomas,* vues urbaines. 59
39. *Objeticide*, vue urbaine, Berlin, 2011 60
40. LOR-K, *Divinité urbaine*, photos « bonus », Lyon, 2013 62
41. *Objeticide* en exécution, paris 2011 62
42. LOR-K, *Divinité Urbaine,* Photos « Bonus » 2013 63

43. *Objeticide,* vue urbaine, réappropriation J+2, Berlin, 2012 65
44. *Objeticide*, vue urbaine, stigmates 3 mois plus tars, Paris, 2012 66
45. LOR-K*, Divinité urbaine*, photo « bonus », Marseille 2013. 73
46. LOR-K, *Consomas,* photos « Bonus », Paris, 2011 76
47. LOR-K*, Consomas,* Photographie d'installation urbaine, 2011 77
48. LOR-K*, Vente Flash!,* Dossier traçabilité, 2014 78
49. LOR-K, *Vente Flash!,* Dossier traçabilitées, 2014 79
50. LOR-K, *Vente Flash!,* Photographie d'installation urbaine, 2014 80
51. Stand *Vente Flash!,* Paris, 2014 80
52. LOR-K, *Objeticide, Compliscope n°1*, Paris, 2012 81
53. Présentation *Vente Flash!, Cartes Postales*, 2014 82
54. Prélévements photographiques, logos, signatures LOR-K 88
55. LOR-K, *Consomas,* Vidéo, Paris, 2011 90
56. *Consomas* en cours d'execution, Paris, 2011 94
57. *Divinité urbaine*, necessaire nouvelles technologie, France 2013. 97
58. LOR-K, *Divinité Urbaine,* Photographie d'installation, 2013 98
59. LOR-K, *Divinité Urbaine,* Photographie d'installation, 2013 99
60. Début d'intervention urbaine, récolte anticipée. 101
61. Mise en abymes des médiums finalité présentement photographique. 102
62. *Divinité urbaine*, vue urbaine, dégradation volontaire, 2013 104
63. Réalisations techniques, *Vente flash!, Valise de restitution,* 2014 106
64. LOR-K, *Vente flash!,* Valise de restitution, 2014. 107
65.LOR-K, *Objeticide, Compliscope* (en action), Paris, 2012. 108
66. Brad DOWNEY, impression double phases, 2012. 108
67. Mise en abymes des regards subjectifs 110
68. LOR-K, *Objeticide,* Photos « Bonus » 2012 112
69. Interprétation photographique, retouche avant/après 116
70. LOR-K, *Vente Flash!, Dossier traçabilitée,* 2014 117
71. LOR-K, *Vente Flash!, Cartes postales,* 2014 117
72. LOR-K, *Divinité Urbaine, Asphalte nationnal,* 2013 118
73. *Compliscope,* archivage, numérotation 119
74. *Objeticide,* archivage des interventions 120
75. *Objeticide,* archivage chronologique de 1 à 30 120
76. LOR-K, *Vente Flash!, Valise de restitution*, Paris, 2014 123
77. LOR-K, *Objeticide, Dossiers d'archives,* Paris, 2012 125
78. *Compliscopes* en cours de fabrication, Paris, 2012 127
79. Images utilisées pour la frabication du *Compliscope, Objeticide,* 2012 128
80. *Objeticide, Compliscope n°1,2 et 3,* Paris, 2012 129
81. LOR-K, *Vente Flash!, Dossier traçabilité* en manipulation, 2014 132
82. LOR-K, *Vente Flash!, Dossier traçabilité* en manipulation, 2014 133
83. LOR-K, *Objeticide, Compliscope*, Paris, 2012 135
84. Scénographie *Objeticide*, exposition, Paris, 2012 136
85. *Dans ce monde,* Test 1, Région Parisienne, 2014 139

Les crédits photos appartiennent aux artistes dont le nom est mentionné en légende.
Les reproductions d'oeuvres sont directement issues du site internet des artistes.
(Le cas échant des mussées et des galeries représentants.)

Index des noms propres

ALICE, 53
ANDRE BRETON, 52
ANDRE GIDE, 113
ANDREAS GURSKY, 26
ANNA WACLAWEK, 53
ARNAUD SAINT-POL, 80
BANKSY, 56, 68, 100
BENJAMIN SABATIER, 81
BENOIT PAILLE, 25
BERNARD PLOSSU, 89
BRAD DOWNEY, 108
BRUCE BEGOUT, 10
BRUCE STERLING, 15
C215, 53
CALDER, 107
CAMILLO SITTE, 33
CEZANNE, 96
CHARLES BAUDELAIRE, 64, 122
CHRISTO, 64, 95
CHRISTOPHE GENIN, 36, 52, 126, 130
CLAUDE LEVI-STRAUSS, 65
CLAY KETTER, 11
COMBO CK, 101
DANIEL BURREN, 56
DAVID HAMMONS, 92
DAVID WEISS, 35
DICK HEBDIGE, 68
DIDIER MARCEL, 11
EADWAERD MUYBRIDGE, 89
EAST ERIC, 42
EBENEZER HOWARD, 33
EDMOND MARC, 91
EDOUARD GLISSANT, 71
ELLIS GALLAGHER, 42
ELTONO, 114
EMILE ZOLA, 64
EMMANUEL KANT, 40, 61, 91
ERIC-EMMANUEL SCHMITT, 14
ERNEST PIGNON-ERNEST, 64
ETIENNE JULES MAREY, 89
FELICE VARINI, 107
FRANCISCO DE PAJARO, 25, 49
FRANCK SCURTI, 11
FRANIS ALYS, 58
GAS, 49
GEORGES ROUSSE, 95
GILLES DELEUZE, 22, 109
GORDON MATTA CLARCK, 45, 56
GRABRIEL OROZCO, 58
GUILLAUME APPOLINAIRE, 126
GUNTER BRUS, 28
GUY DEBORD, 36, 60, 66, 73, 92
HAMISH FULTON, 58
HENRI BERGSON, 36, 61, 113
ILDEFONS CERDA, 33
INTI, 53
JACQUES BIDET, 64
JACQUES LACAN, 46
JAMES TORELL, 54
JAN VORMANN, 46
JEAN BAUDRILLARD, 17
JEAN DUBUFFET, 64
JEAN TINGUELY, 107, 119
JEANNE-CLAUDE, 95
JEAN-PAUL SARTRE, 58
JEAN-YVES AUTHIER, 10, 13
JIM, 46
JOAN MIRO, 126
JOSEPH KOSUTH, 36
KADER ATTIA, 11
KARES LE ROY, 115
KASHINK, 53
KDD, 35
KEITH HARING, 48
KOHNDO, 13, 49
KOOL SHEN, 39, 46
L'ATLAS, 115
LE CORBUSIER, 33, 145
LE DIAMANTAIRE, 87
LEON BATISTA ALBERTI, 33
LOUIS ARAGON, 52
MANET, 64
MARCEL DUCHAMP, 64, 84, 86, 107, 126
MARCEL MAUSS, 28, 29, 134
MARIANE ZIMMERMAN, 36
MAURICE BLONDEL, 69, 70
MAURICE HALBACHS, 38
MAURICE MERLEAU-PONTY, 84, 145
MAX SCHELER, 109
MERLEAU-PONTY, 58
MICHEL BLAZY, 96
MICHEL FOUCAULT, 109
MICHEL LEIRIS, 45
MICHEL SERRES, 10
MICHEL VERJUX, 54
MILO, 46

NADAR, 89
NAN GOLDING, 89
NICOLAS SCHOFFER, 107
OAKOAK, 42
PAUL BAIROCH, 9
PAUL VERLAINE, 64
PETER FISCHLI, 35
PETER GIBSON, 42
PHILIPPE RAMETTE, 95
PHILIPPE SOUPAULT, 52
PIERRE BEARN, 38
PIERRE BOURDIEU, 70, 144
PIERRE-YVES TOUZOT, 25
REMBRANDT, 121
RICHARD LONG, 58
RODIN, 121
ROMAN OPALKA, 89
RUDOLF SCHWARZKOGLER, 96
RYUTA AMAE, 11
SAM KEAN, 17
SCOT JARRETT, 48
SLINKACHU, 48, 76
SPY.URBANART, 48
STALKER, 58
THEODOR ADORNO, 109
THIERRY DAVILA, 58
THOMAS CADARIO, 68
THOMAS HIRSCHHORN, 53
TONI SPYRA, 42
VICTOR HUGO, 64
VILHS, 126
VINCENT VAN GOGH, 64
WALTER BENJAMIN, 17, 58, 109, 134
WOLFGANG LAIB, 95
YANN TOMA, 78
YVES GRAFMEYER, 10, 13
YVES KLEIN, 95
ZEVS, 37, 42
ZOXEA, 37

Bibliographie

BAIROCH (Paul), *De Jéricho à Mexico. Villes et économies dans l'histoire*, Gallimard, 1985.
BATAILLE (Georges), *Lascaux ou la naissance de l'art,* Paris, Flammarion, 1987.
BAUDELAIRE (Charles), *Les fleurs du mal*, Paris, Hachette, 1992.
BAUDELAIRE (Charles), *Paradis artificiels*, Paris, Gallimard, 1961.
BAUDRILLARD (Jean), *La Société de consommation,* Paris, Gallimard, 1974.
BEGOUT (Bruce), *Suburbia*, Autour des villes, Inculte, 2013.
BENJAMIN (Walter), *Sur le langage en général et sur le langage humain*, Paris, Gallimard, 2000.
BENAMIN (Walter), *Sur le concept d'histoire,* Payot et Rivages, 2013.
BENKE (Carlsson), **HOPE** (Louie), *Le manuel du Street-art, matériel et techniques*, Suède, Wooster collective, 2010.
BENOIST (Jocelyn), *La Subjectivité, Notions de philosophie II*, Paris, Folio, 1995.
BERGSON (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Crès, 1927.
BERGSON (Henri), *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, 1896.
BIDET (Jacques), *L'Etat-monde. Libéralisme, socialisme et communisme à l'échelle globale,* Paris, PUF, 2011.
BLONDEL (Maurice), *L'Action, Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique,* Paris, Alcan, 1893.
BOUDON (Philipe), *Langages singuliers et partages de l'urbain*, Paris, L'Harmattan, 1999.
BOURDIEU (Pierre), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972.
BUREN (Daniel), *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?, Paris,* Sens et tonka, 1998.
CERDA (Ildefons), *Teoría général de l'urbanización,* Madrid, 1867.

CHALFANT (Henry) et **COOPER** (Martha), *Subway*, Londres, Thames and Hudson, 1984.
CHARMES (Eric), *La ville émiettée. Essai sur la clubbisation de la vie urbaine*, PUF, 2011.
DAGOGNET (François), *Des détritus, des déchets, de l'abject,* Paris, les Empêcheurs de penser en rond, 1997.
DAVILA (Thierry) , *Marcher/Créer*, Éditions du Regard, 2002.
DEBORD (Guy), *L'internationale situationniste*, Champ libre, 1972.
DEBORD (Guy), *La société du spectacle,* Paris, Gallimard, 1992.
DELEUZE (Gilles), *Différence et répétition,* Paris, PUF, 1968.
DELEUZE (Gilles), *L'anti Oedipe: Capitalisme et schizophrénie*, édition 1995, (Pp1972)
DELEUZE (Gilles), *Pourparler 1972-1990*, Paris, Edition de minuit, 1990.
DEVILLE (Nicolas), **MASSE** (Marie-Pierre), **PINET** (Josiane), *Vite fait, bien fait,* France, Editions Alternatives, 1986.
DROUIN (Michel), *Paris murmure 20 ans de graphisme populaire*, Dittmar, 2006.
DUBESSY (Jean), **LECOINTRE** (Guillaume) et **SILBERSTEIN** (Marc), *Les matérialismes et leurs détracteurs,* Paris, Syllepse, 2004.
DUBUFFET (Jean), *L'Homme du commun à l'ouvrage,* Paris, Folio, 1991.
FIJALKOW (Yankel), *Sociologie des villes,* La Découverte, 2007.
GENIN (Christophe), *Au delà du Street-art*, Paris, les impressions nouvelles, 2013.
GLISSANT (Edouard), *Une nouvelle région du monde,* Gallimard, 2006.
GOYARD-FABRE (Simone), *La philosophie du droit de Kant,* France, Vrin, 1996.
GRAFMEYER (Yves) et **AUTIER** (Jean-Yves), *Sociologie urbaine,* Armand Colin, 2008.
GUIBERT (François de), **MEURICE** (Emile) et **INIZA**, *Comment ça va la ville ?,* Brochet jeunesse, 2008.
HALBWACHS (Maurice), *Les Expropriations et le prix des terrains à Paris (1860-1900)*, Thèse de droit, 1909.
HOWARD (Ebenezer), *Garden-Cities of Tomorrow,* Londres, 1898.
HUGUENIN Jean-René, *Journal,* Edition du seuil, 1964.
KANT (Emmanuel), *Critique de la raison pure,* Paris, Ladrange, 1864.
KANT (Emmanuel), *Jugement esthétiques, texte choisis par Florence Khodoss,* Paris, PUF, 2011.
KANT (Emmanuel), *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science,* Vrin, 2000. (Pp 1783)
KANT (Emmanuel), *Traité de pédagogie*, Paris, Hachette, 1981.
KEAN (Sam), *Guerres et paix chez les atomes,* JC Lattès, 2011.
KIPMAN (Simon-Daniel), *Dictionnaire critique des termes de psychiatrie et de santé mentale,* Doin, 2005.
LACAN (Jacques), *Sur le psychanalyste de l'École,* Paris, Seuil, 1967.
LACROIX (Jean), *Marxisme existentialisme personnalisme, présence de l'éternité dans le temps*, PUF, 1971.
LE CORBUSIER, *Le modulor, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui,* Ascoral, 1949.
LEIRIS (Michel), *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques,* dans Éditorial, Jean JAMIN, L'Homme, 2004.
LELONG (Guy), *Daniel Buren*, Paris, Flammarion, 2001.
LEMOINE (Stéphanie), **TERRAL** (Julien), *In situ: Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, France, Alternatives, 2005.
LEVI-STRAUSS (Claude), *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, recueil Sociologie et Anthropologie, Paris, PUF, 1950.
MARC (Edmond), *Psychologie de l'identité, Soi et le groupe,* Dunod, 2005.
MAUSS (Marcel), *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques,* PUF, 2007, (Pp 1950)
MC.CORMICK (Carlo), **SCHILLER** (Marc & Sarah), **SENO** (Ethel), *Trespass, Une histoire de l'art urbain illicite*, 2010.
MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception,* Paris, NRF, Gallimard, 1945,
MESTELAN (Patrick), *L'Ordre et la règle: vers une théorie du projet d'architecture,* Suisses, PPUR, 2005.

MORICONI-EBRARD (François), *L'urbanisation du monde depuis 1950*, Anthropos, 1993.
PIAGET (Jean), *Psychologie et pédagogie*, Paris, Gallimard, 1988.
QUINTILI (Paolo), *Matérialismes et Lumières: Philosophies de la vie,* Honoré Champion, 2009.
RICOEUR (Paul), *Philosophie de la volonté*, Aubier, 1988 (Pp 1949)
RIOUT (Denis), *Le livre du graffiti,* Alternatives, 1985.
RUH (Kurt), *Initiation à Maître Eckhart,* Cerf, 1997.
SAINT-EXUPERY (Antoine de), *Le petit prince, Bibliothèque* de la Pléiade, NRF, 1959.
SAINT-POL (Arnaud), *Qu'est-ce que bricoler signifie ?,* M-Editer, 2013.
SAINT-SIMON (de Claude Henri), *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles,* Paris, Bossange pères, 1825.
SALLERON (Louis), *Centre d'études politiques et civiques*, Epinal, Fricotel, 1965.
SARTRE (Jean-Paul), *Situations Tome 3, Littérature et engagement*, Paris, Gallimard, 1949.
SAUSSURE (Ferdinand de), *Cours de linguistique générale,* Payot, 1972, (Pp 1916)
SCHMITT (Eric-Emmanuel), *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran,* France, Albin Michel, 2011.
SCHNELL (Alexander), *Le Temps*, France, Vrin, 2007.
SERRES (Michel), *Le temps des crises,* Paris, Manifeste le pommier, 2009.
SERRES (Michel), *Petite poucette*, Paris, Manifeste le pommier, 2011.
SITTE (Camillo), *Der Städtebau*, Viennes, 1889.
STERLING (Bruce), *Objets bavards: l'avenir par l'objet,* FYP Editions, 2009.
TOUSSAINT (Jean-Yves) et **ZIMMERMAN** (Mariane), *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*, Suisse, PPUR, 2001.
TOUZOT (Pierre-Yves), *Comme un albatros*, Hydre, 2012.
VUILLEMIN (Jules), *L'Être et le travail. Les conditions dialectiques de la psychologie et de la sociologie,* Paris, PUF, 1949,
WACLAWEK (Anna), *Street-art et graffiti,* Paris, L'univers de l'art, 2012.

Http://
www.

aakashnihalani.com/
alexandrefarto.com/
alicepasquini.com/
basquiat.com/
benoitp.tumblr.com/
bleklerat.free.fr/
blublu.org/
bombingscience.com/
c215.fr/
centrepompidou.fr/
clayketter.com/
combo-streetart.com/
danwitz.com/
dubuffetfondation.com/
easteric.net/
edouardglissant.fr/
fatcap.org/
fra-biancoshock.org/
frac-centre.fr/
franciscodepajaro.fr/
franckscurti.net/
gzzglz.com/
haring.com/
ibk.fr/
inzestreet.fr/
jr-art.net/fr
kashink.com/
labelnau.fr/
legifrance.gouv.fr/
lor-k.com/
milo-project.com/
mosstika.com/
nikidesaintphalle.com/
oakoak.fr/
odeith.com/
opalka1965.com/
ouestlumiere.wix.com/
paris.fr/graffiti/
paris-streetart.com/
pignon-ernest.com/
roadsworth.com/
slinkachu.com/
space-invaders.com/
speedygraphito.free.fr/
spyras.tumblr.com/
spy-urbanart.com/
symbollix.com/
tinguely.ch/
varini.org/
vermibus.com/
webdeleuze.com/
zachas.com/

Table des matières

Remerciements 2
Dédicace 3
Sommaire 4
Introduction 5
1. Démarcation – Fugacité extérieure 7
1.1. Ville, appréhension en jeu 8
1.1.1. Terrain particulier 8
1.1.2. Appréhensions multiples 13
1.1.3. Jeux d'appropriations 21
1.1.4. Investigation locale 27
1.2. Architecture, regard en matière 33
1.2.1. Organisation façonnée 33
1.2.2. Comportement induit 38
1.2.3. Conjoncture propice 43
1.2.4. Intégration matérielle 48
1.3. Action, rencontres en public 52
1.3.1. Lieux créatifs 52
1.3.2. Confrontation préméditée 54
1.3.3. Interactions influentes 58
1.3.4. Rencontre potentielle 61
1.4. Passants, contexte en souvenir 64
1.4.1. Scènes vivantes 64
1.4.2. Instants éphémères 67
1.4.3. Partages individuels 69
1.4.4. Mémoire collective 71
1.5. Imposer, composer, abandonner 74
2. Conciliation – Pérennité intérieure 75
2.1. Cibler l'empreinte 76
2.1.1. Impact visuel 76
2.1.2. Ancrage contextuel 83

2.1.3. Posture supposée 85
2.1.4. Trace précise 87
2.2. Immortaliser l'instant 91
2.2.1. Conscience fugitive 91
2.2.2. Moments significatifs 93
2.2.3. Occasion unique 95
2.2.4. Récolte anticipée 100
2.3. Retranscrire l'abandon 102
2.3.1. Médiums divers 102
2.3.2. Techniques mixtes 105
2.3.3. Regards subjectifs 109
2.3.4. Interprétations personnelles 113
2.4. Transmettre la disparition 119
2.4.1. Archivages temporels 119
2.4.2. Passé invoqué 124
2.4.3. Narration engendrée 126
2.4.4. Œuvres porteuses 130
2.5. Proposer, exposer, conserver 134
Conclusion 137
Glossaire 140
Table des illustrations 141
Index des noms propres 143
Bibliographie 144
Table des matières 147
Annexes 149
1. Dans ce monde… 150
2. Divinité urbaine 153
3. Carré fétiche 158
4. Vente flash ! 161
5. Objeticide 165
6. Consomas 170
7. Mappage 175
8. Espèce de… 180

LEGENDES

1.Dans ce Monde...

2. Divinité Urbaine

3. Carré Fétiche

4. Vente Flash !

5. Objeticide

6.Consomas

INTERVENTIONS URBAINES, Dates, périodes & lieux

ŒUVRES

- En réalisation (interventions extérieures en cours)
- En finition (interventions réalisées = Postproduction)
- Pièces Conclues

* Photos bonus

7. Mappage

8. Espèce de...

DANS CE MONDE

Le spectacle d'une déchèterie à ciel ouvert et mondial. Un cordial bienvenu est disposé sur un tas d'encombrant sauvage. Prévu pour être réalisé dans la capitale de chaque pays, *Dans ce monde* s'inscrit dans la ville par l'ajout de lettrages en bois. Traduit en fonction du pays, chaque message est dressé au sommet des détritus. La blancheur des lettres s'émancipe du bruyant capharnaüm. L'impact se joue par sa lisibilité et son contraste…

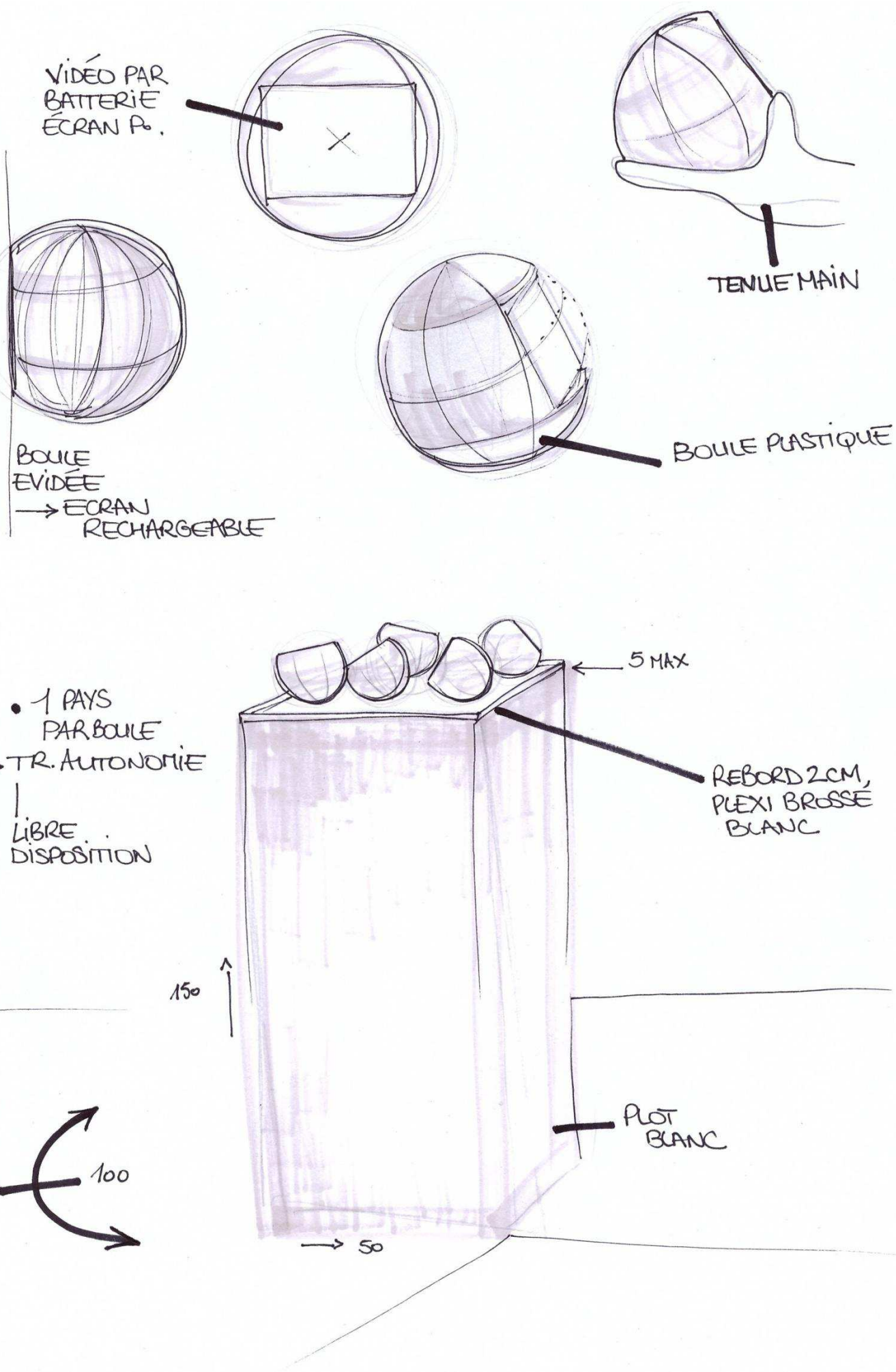
En cours de réalisation, Monde.

1 Exemplaire unique par pays

- Photographies d'installations urbaines
- Sculptures vidéos manipulables
- Dossiers d'archives

DANS CE MONDE - Lor K - 2014
UN 1263

BIENVENU!


VIDÉO PAR BATTERIE ÉCRAN P.
TENUE MAIN
BOULE PLASTIQUE
BOULE EVIDÉE
→ ECRAN RECHARGEABLE
• 1 PAYS PAR BOULE
→ TR. AUTONOMIE
LIBRE DISPOSITION
5 MAX
REBORD 2CM, PLEXI BROSSÉ BLANC
150
PLOT BLANC
200
100
→ 50

DIVINITE URBAINE

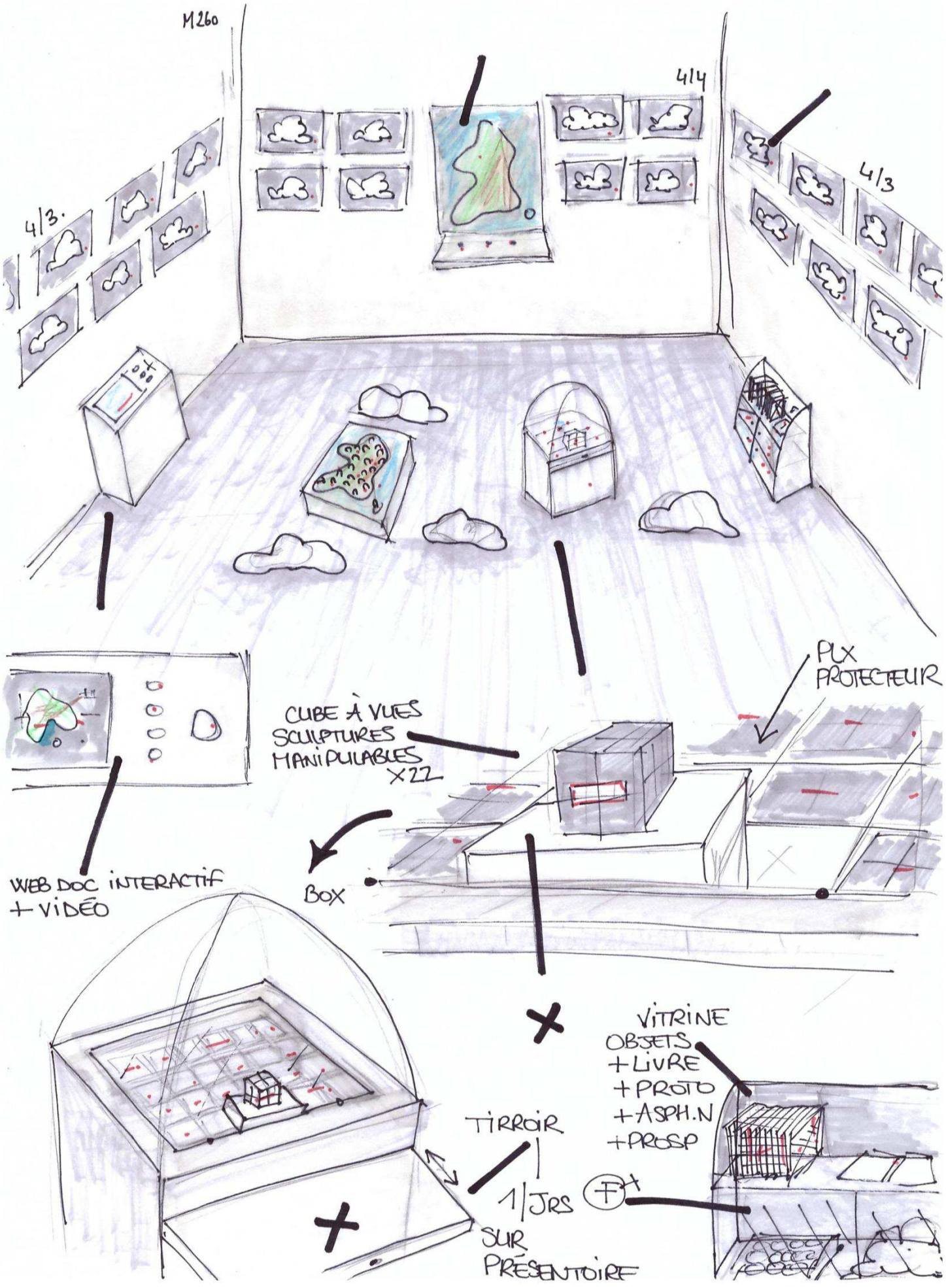
Le nuage, grande interrogation depuis la nuit des temps, évoque le divin, le voyage, l'évasion, et fait appel sans cesse à notre imagination. Frontières entre nous et les cieux, attrait universel, son statut si particulier nous évoque le temps qui passe, le renouvellement. Déchut, il est là, sur nos pas, palpable, manipulable. Imagination corrompue guidée par une volonté consumériste liée à notre époque. Rêves matérialistes matérialisés ! Un tour de France, pour un projet en déplacement, naissant dans la plus grande ville de chaque région…

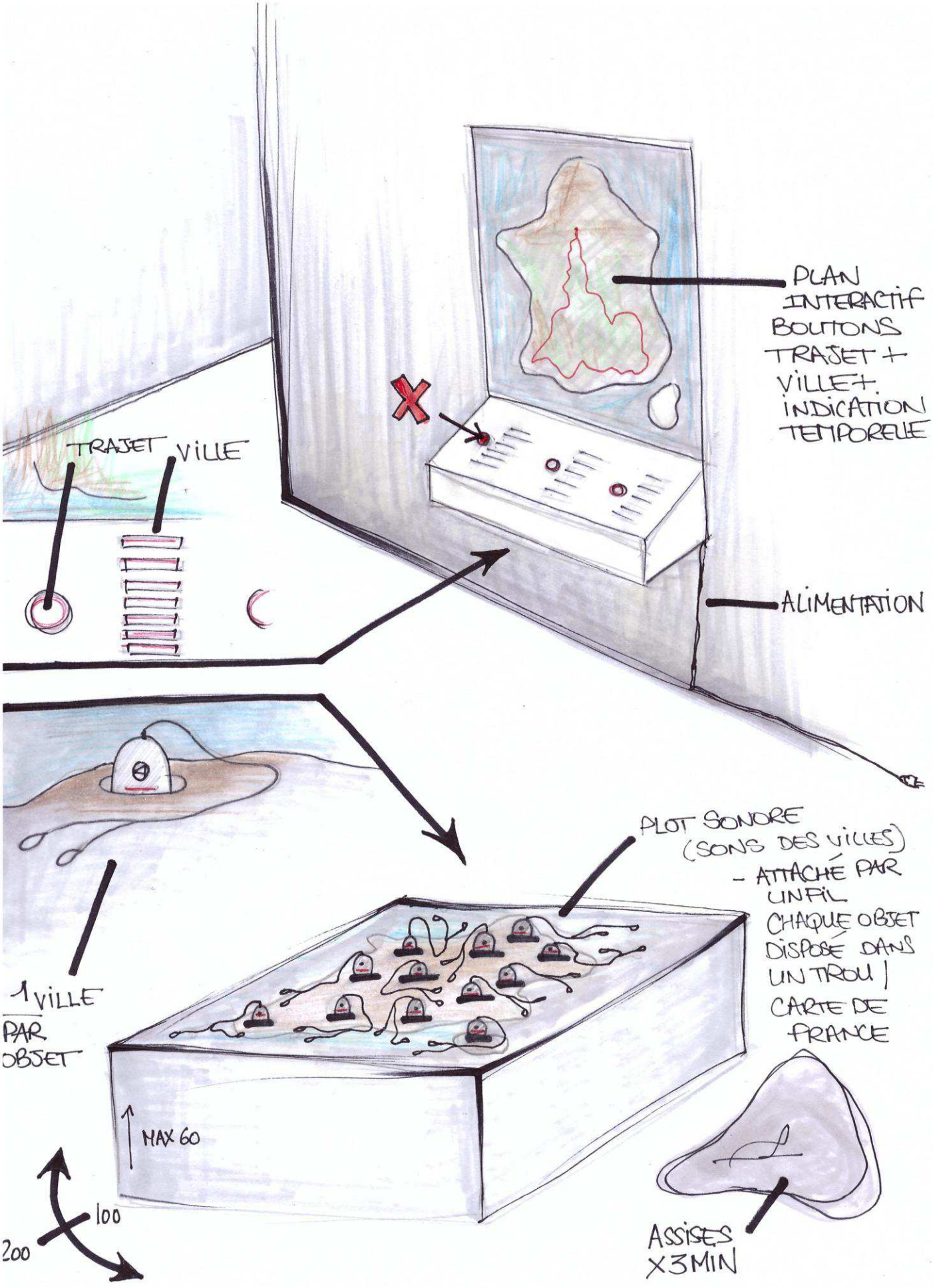
22 INTERVENTIONS, Aout 2013, Régions Françaises

- 22 Photographies d'installations urbaines, Impressions uniques plexiglas encastrée dans caisson bois, 80 x 60 cm
- 22 Cubes à vues, Sculptures manipulables, 10 cm³
- 1 Prototype, Sculpture, sous cloche, 50 cm³
- 1 Malette Asphalte national, Sculpture, 35 x 35 x 5 cm
- 1 Plan interactif, 120 x 90 cm
- 1 Dossier d'archives, Impression unique, 60 x 40 cm
- 1 Vidéo

*

Divine Urbaine
Asphalte nations
AMIENS
LILLE
AJACCIO
DIJON
BESANCON
BOURG


M260
4/4
4/3
4/3.
PLX PROTECTEUR
CUBE À VUES SCULPTURES MANIPULABLES X22
WEB DOC INTERACTIF + VIDÉO
BOX
VITRINE OBJETS + LIVRE + PROTO + ASPH.N + PROSP
TIRROIR
1/JRS
SUR PRÉSENTOIRE


PLAN INTERACTIF BOUTONS TRAJET + VILLE + INDICATION TEMPORELLE
TRAJET
VILLE
ALIMENTATION
PLOT SONORE (SONS DES VILLES) - ATTACHÉ PAR UN FIL CHAQUE OBJET DISPOSÉ DANS UN TROU | CARTE DE FRANCE
1 VILLE PAR OBJET
MAX 60
100
200
ASSISES X3 MIN

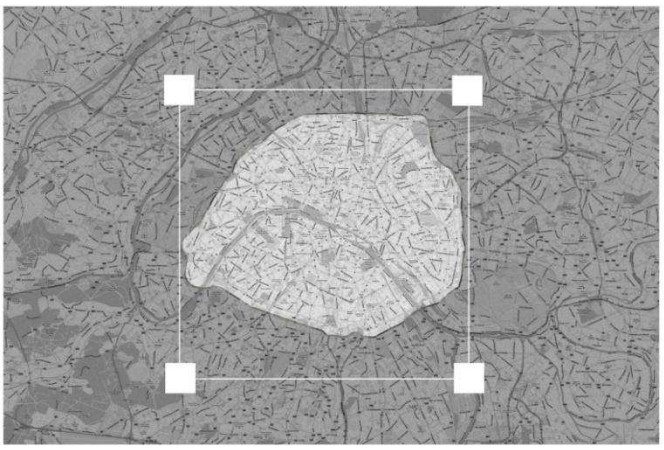
CARRE FETICHE

Placé au centre d'un carré blanc anamorphosé, les objets abandonnés laissent alors leur empreinte sur le territoire. Quatre interventions sont réalisées dans un périmètre précis, englobant Paris. Mis en lumière par leur positionnement centralisé, les objets se fondent alors au paysage par la couleur. Du point de vue idéal, l'objet vient à perdre ses limites… Tandis qu'il laisse apparaitre son contour après sa disparition. Quatre installations, qui une fois photographiées et imprimées, se composent par leur juxtaposition, un carré prend forme…

4 INTERVENTIONS, De Décembre 2012 à Avril 2013, Ile de France.

- 8 Photographies d'installations Urbaines, Impressions uniques plexiglas, 40 x 30 cm
- 1 Photographie plan d'action, Impressions uniques plexiglas, 80 x 60 cm
- 4 Carrés photos, Sculptures manipulables, 6 x 8 x 3 cm
- 1 Dossier d'archives, Impression unique, 20 x 30 cm

*



0:36 / 1:51

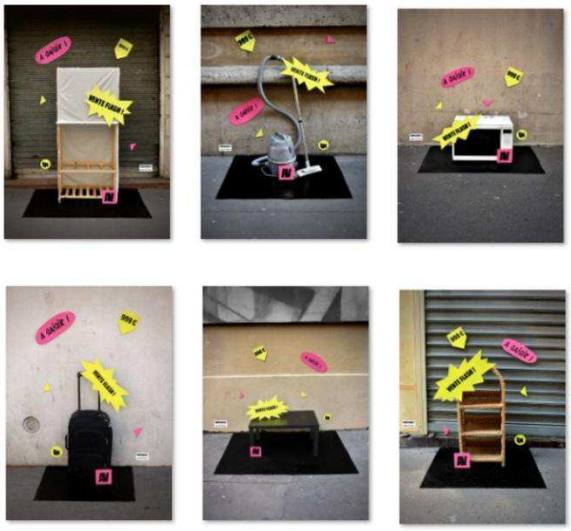
VENTE FLASH !

Les rejets de la société, sans propriétaires, sont mis en vente en pleine rue. Les objets se trouvent sacralisés au centre d'un encart noir. Mis en scène dans une posture ironique, ils arborent un prix fictif et exagéré. La disposition en extérieur, qui offre une disponibilité directe, questionne leur potentielle mise en vente. Agrémenté de pancartes publicitaires, l'espace public, comme à son habitude, devient lieu de promotion. Les couleurs criardes et attractives attirent le regard et interrogent. Réalisé sur une journée de sept heures, Vente flash ! Remet en cause le monde professionnel…

6 INTERVENTIONS, Lundi 1er Avril 2013, Paris.

- 1 valise de restitution, 80 x 60 x 45 cm (Contenant global avec documentation)
- 6 Photographies d'installations urbaines, Impressions uniques plexiglas sur plot éclairé, Format A3
- 6 Cahiers de traçabilité, Sculptures manipulables, 8 x 6 cm, Sous boites
- 6 Cartes postales, Impression Unique, 13 x 18 cm
- 1 Vidéo, 2 min, Format numérique

*


VENTE FLASH !

VENTE FLASH !

A SAISIR !
VENTE FLASH !

A SAISIR !
VENTE FLASH !

A SAISIR !
VENTE FLASH !

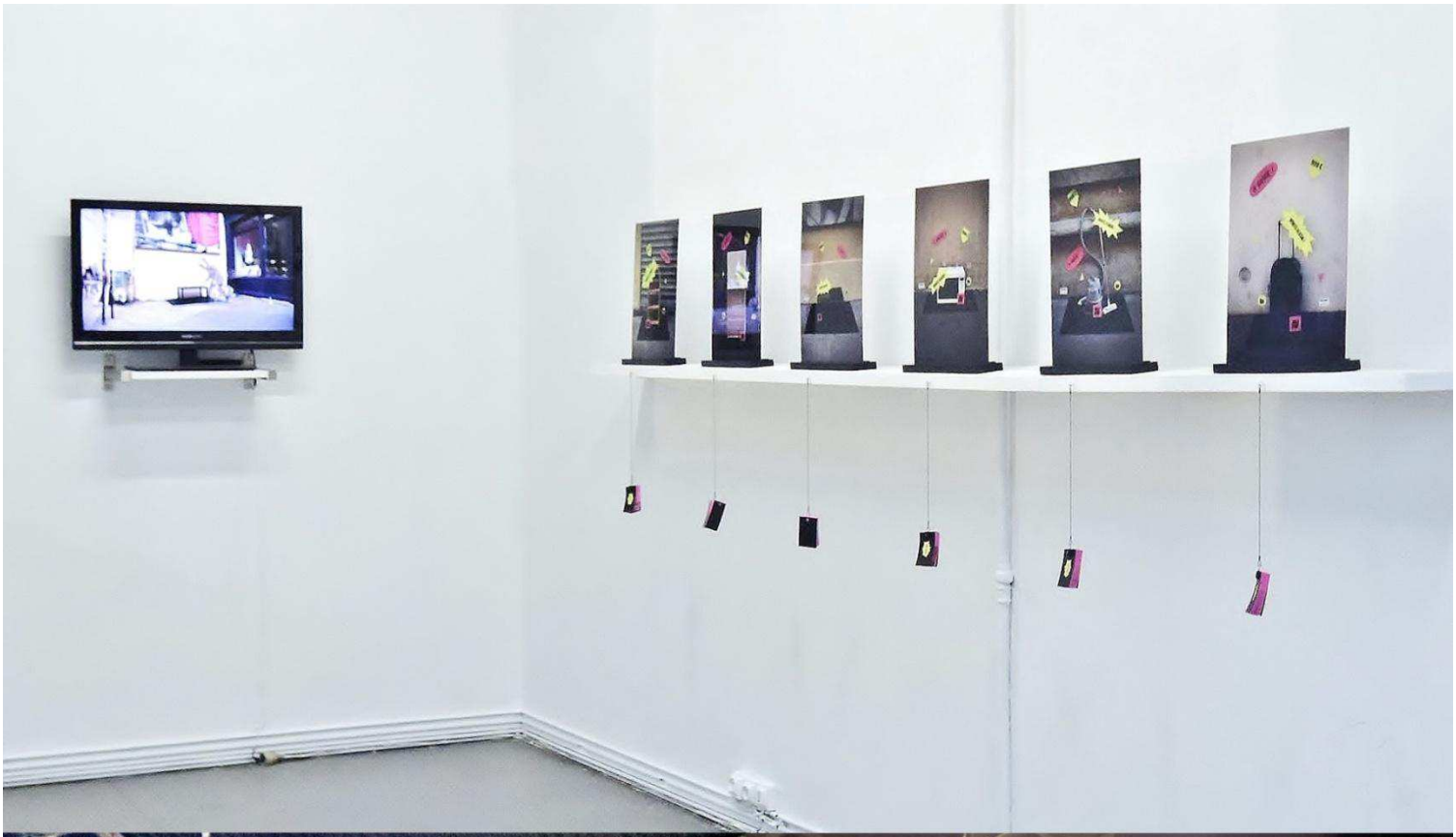
A SAISIR !

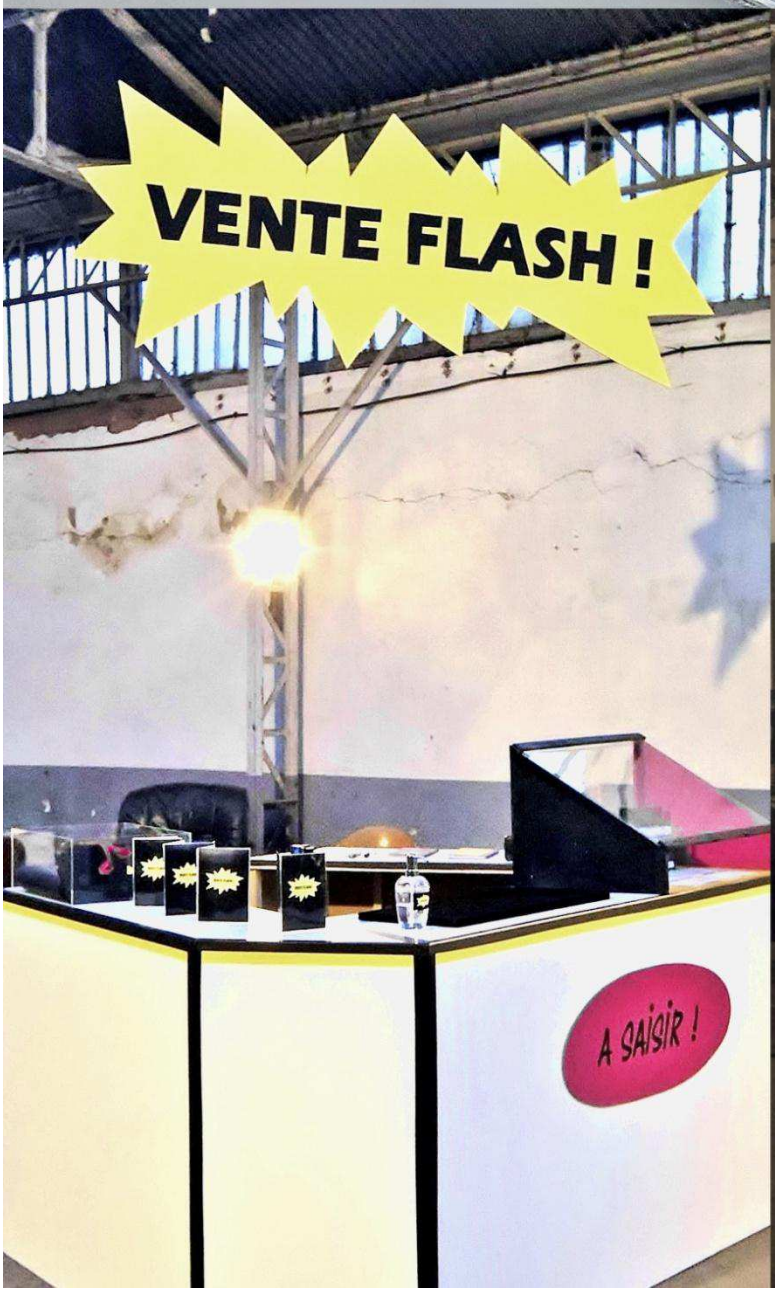
A SAISIR !
VENTE FLASH !

A SAISIR !
VENTE FLASH !

A SAISIR !
VENTE FLASH !

A SAISIR !
VENTE FLASH !




VENTE FLASH !
A SAISIR !

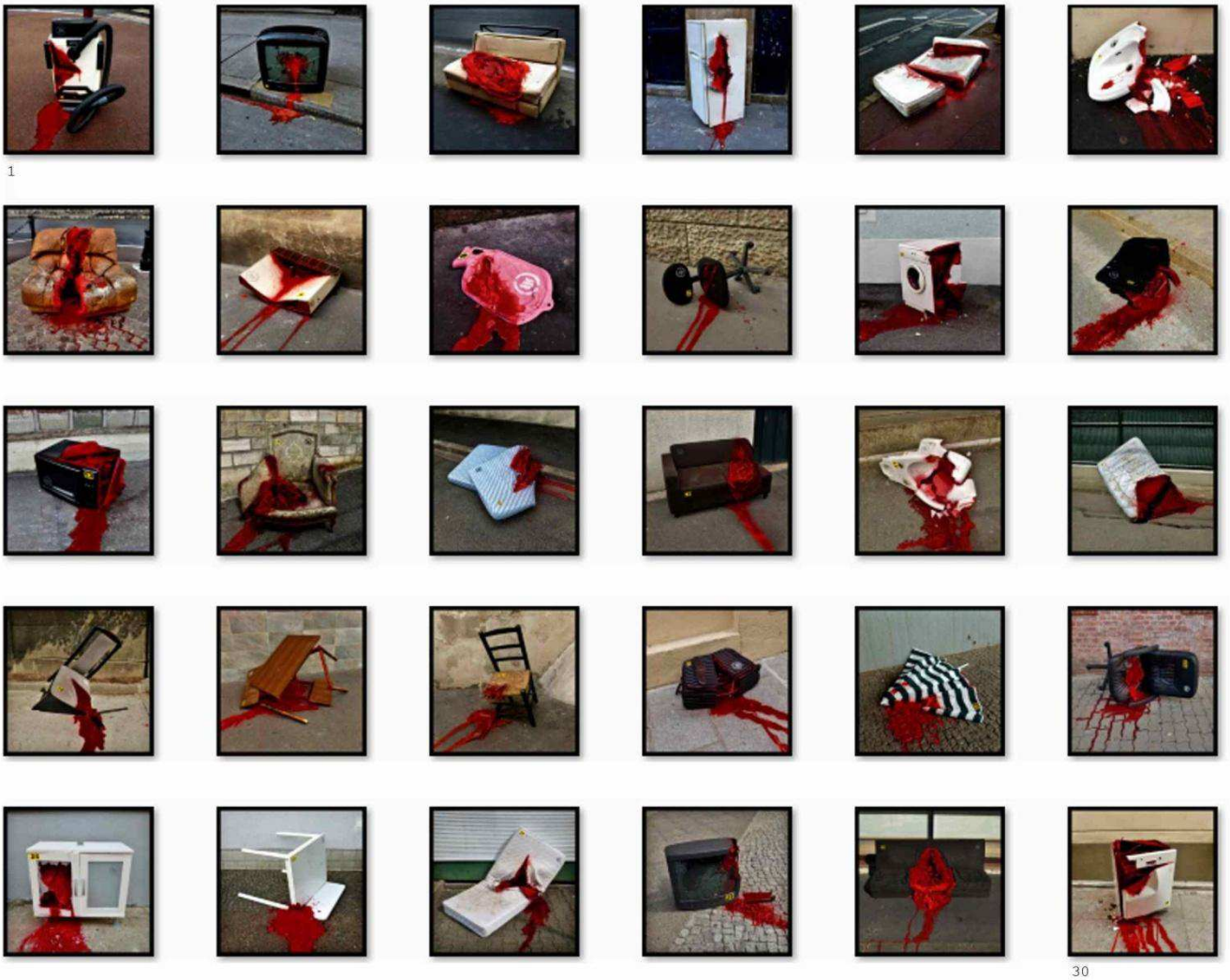
VENTE FLASH !

OBJETICIDE

A l'ère de l'obsolescence programmée, *Objeticide* nous confronte à la fin de vie de nos objets. Le sens de leur mort se trouve figuré par la consistance organique de leur intérieur et le sang qui s'en écoule. Cette personnification nous offre une vision macabre et insolite. La comparaison au vivant est immédiate, évoquant les relations profondes que nous entretenons avec nos objets. Chaque meurtre vient à acquérir un sens particulier tout en restant cohérent dans la série. Les objets quotidiens se transforment en être malmené…

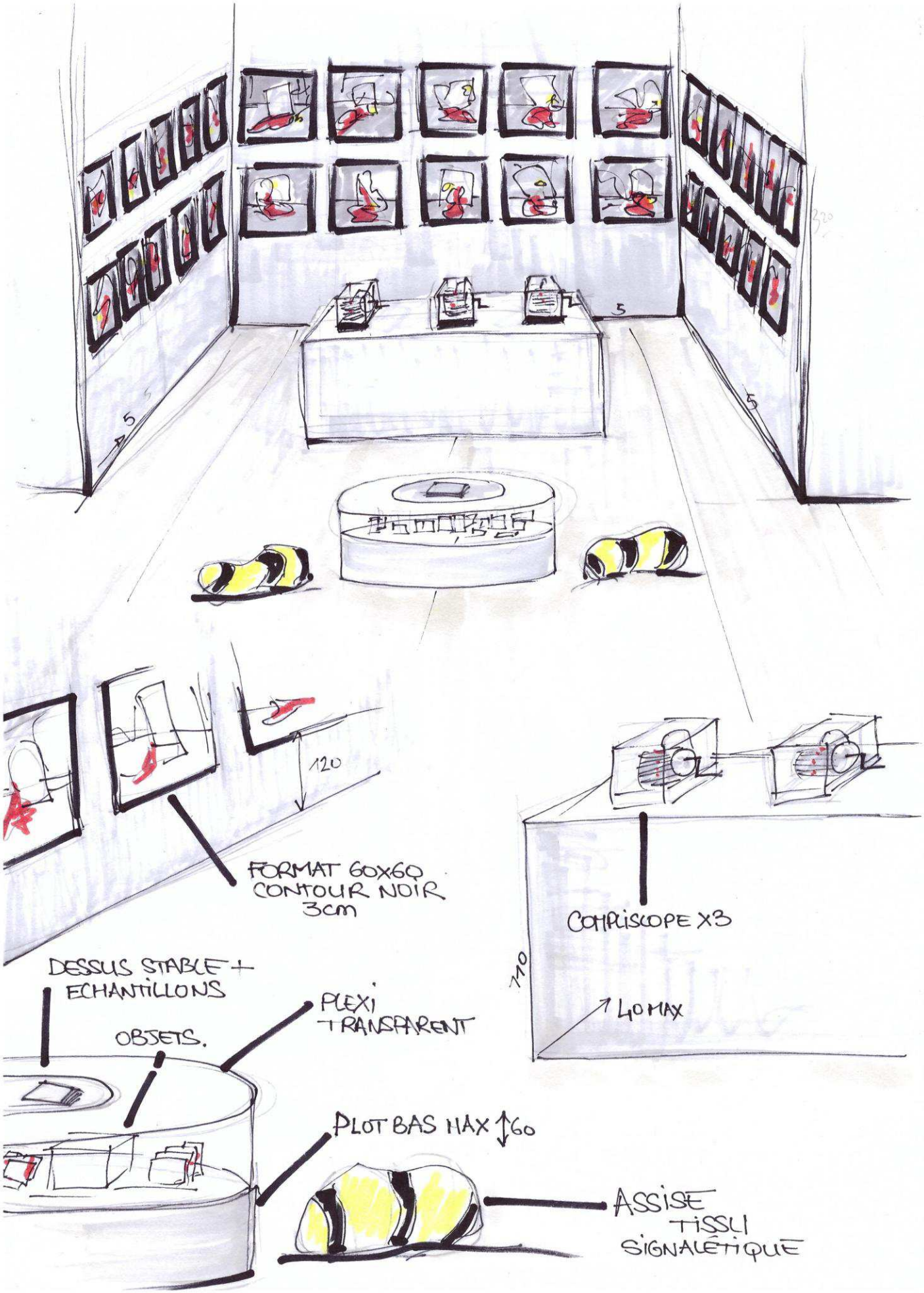
30 INTERVENTIONS, Du 8 Janvier au 9 Septembre 2012, Paris, Berlin.

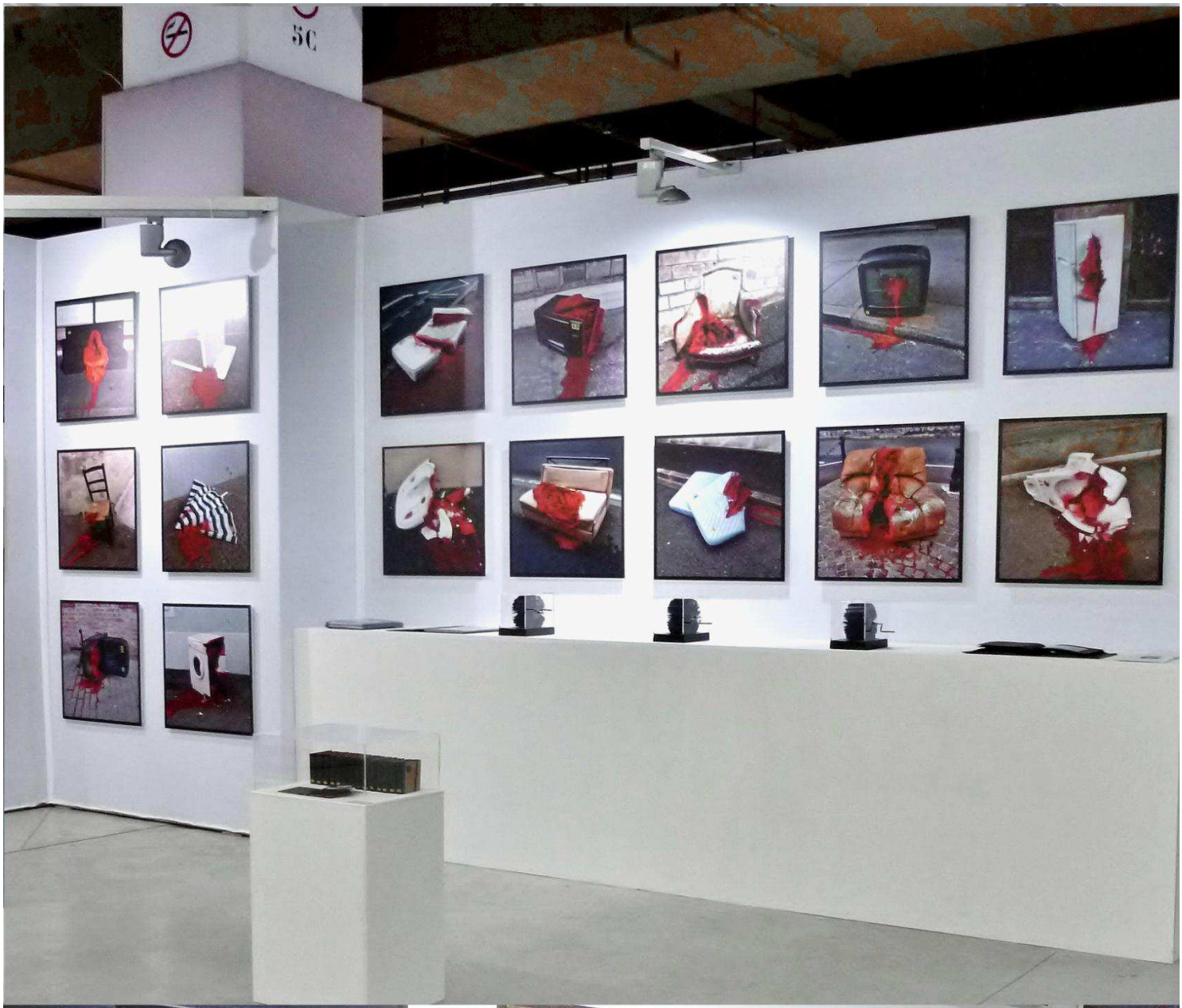
- 30 Photographies d'installations urbaines, Impression Unique PVC sur châssis, 60 x 60 Cm
- 3 Compliscopes, Sculptures manipulables, 25 cm³
- 30 Dossiers d'archives, Sculptures manipulables, 10 x 10 cm
- 1 Caisson de restitution, 150 x 70 x 70 cm (Contenant global avec documentation) *



1

30


320
5
5
5
120
FORMAT 60X60
CONTOUR NOIR
3cm
COMPLISCOPE X3
110
40 MAX
DESSUS STABLE +
ECHANTILLONS
OBJETS.
PLEXI
TRANSPARENT
PLOT BAS MAX ↕60
ASSISE
TISSU
SIGNALETIQUE



CONSOMAS

La consommation de masse domine et organise nos vies. Entre renflouement et gaspillage, le projet *Consomas* évoque la principale source de dépenses des ménages. Le frigo et le caddie plein sont des images idéalisées d'une classe sociale aisée. Fort et Universel, le besoin de se nourrir est commun à tous les êtres vivants. Cette vision nous offre un regard critique sur la gestion des denrées alimentaires. Remplis d'emballages vides et unifiés par la couleur, les objets choisis deviennent alors symbole contemporain d'un consumérisme vital…

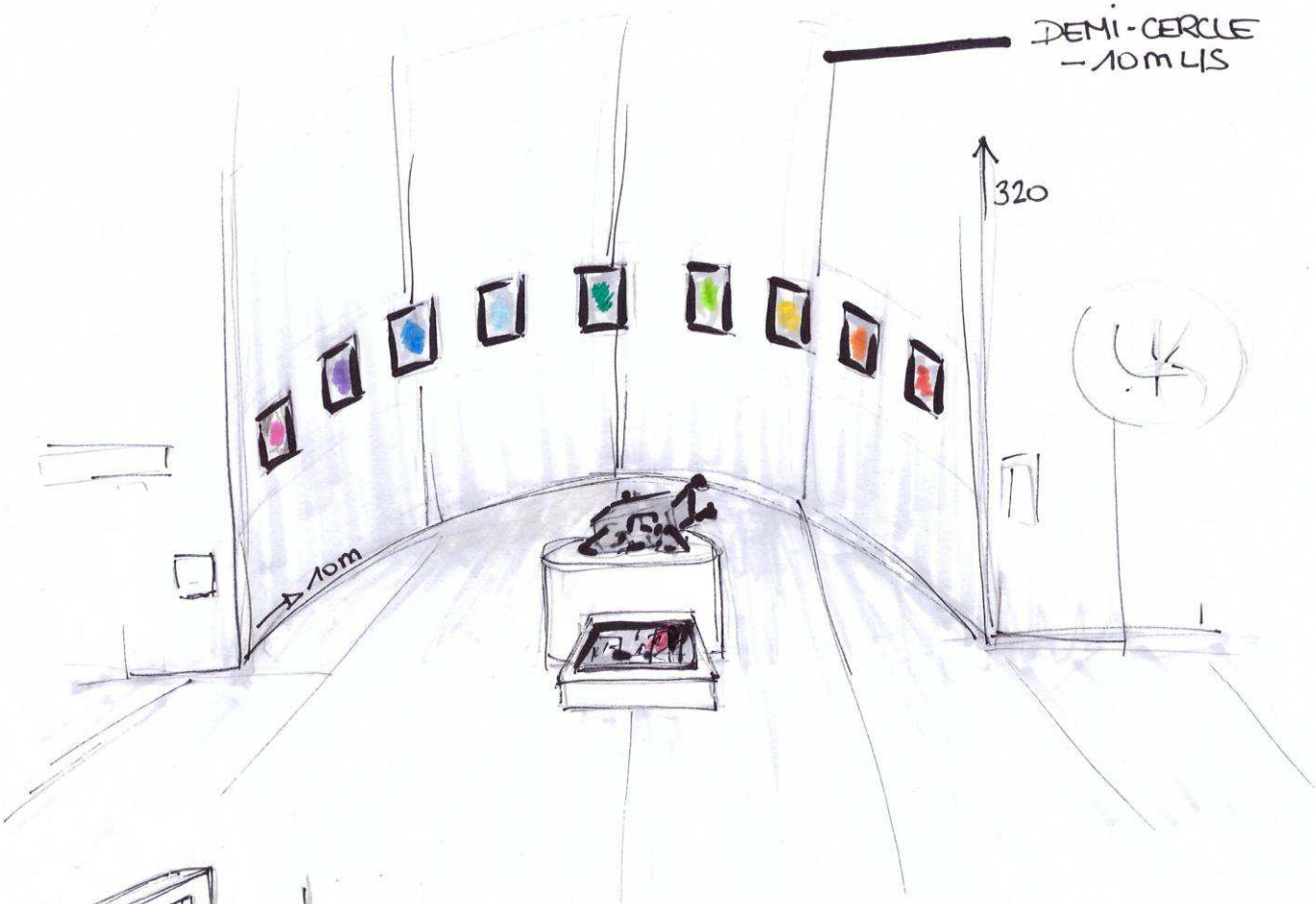
9 INTERVENTIONS, Du 15 Septembre au 15 Octobre 2011,

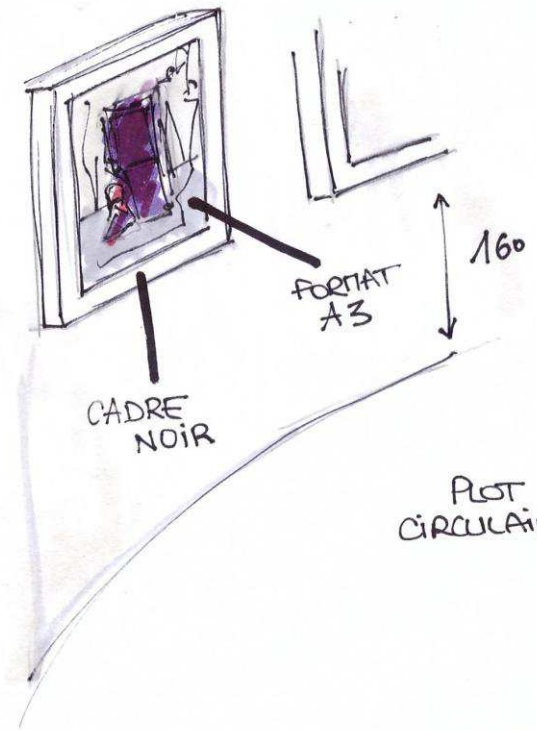
Paris/Ile de France.

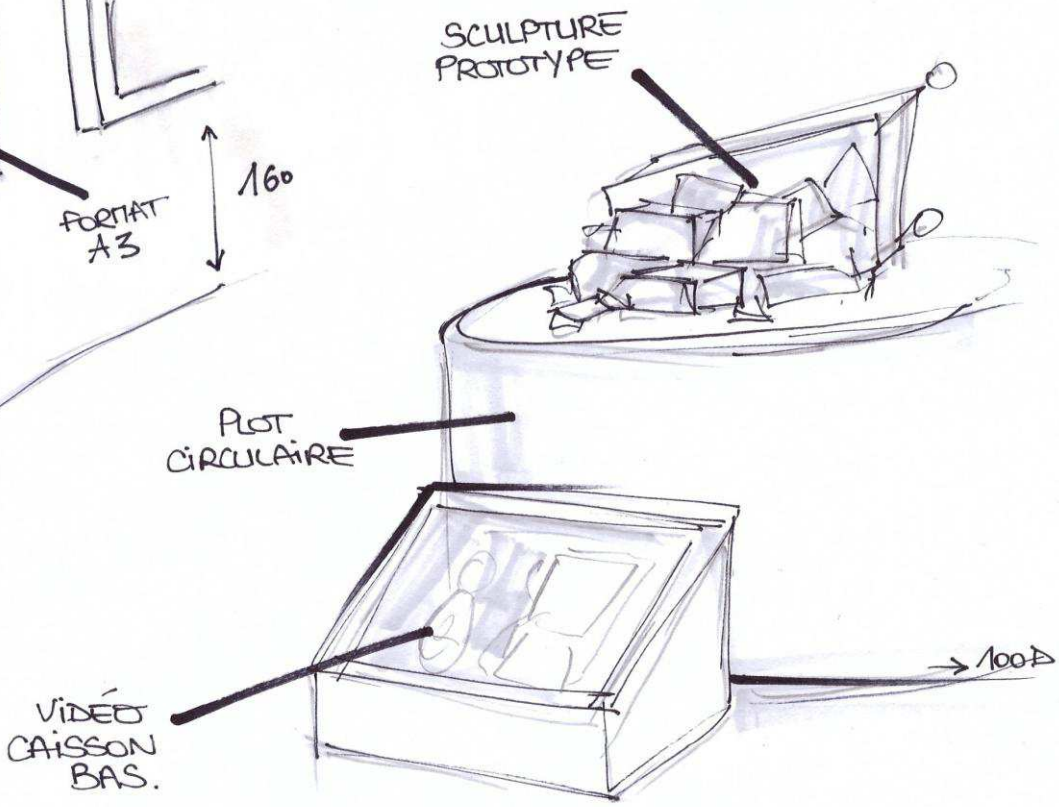
- 9 Photographies d'installations urbaines, Impression Unique encadrée, Formats A3
- 1 Sculpture Prototype, 1m³
- 1 Vidéo, 2 min, Format numérique
- 3 Dossiers d'archives, Confection unique, 20 x 20 cm

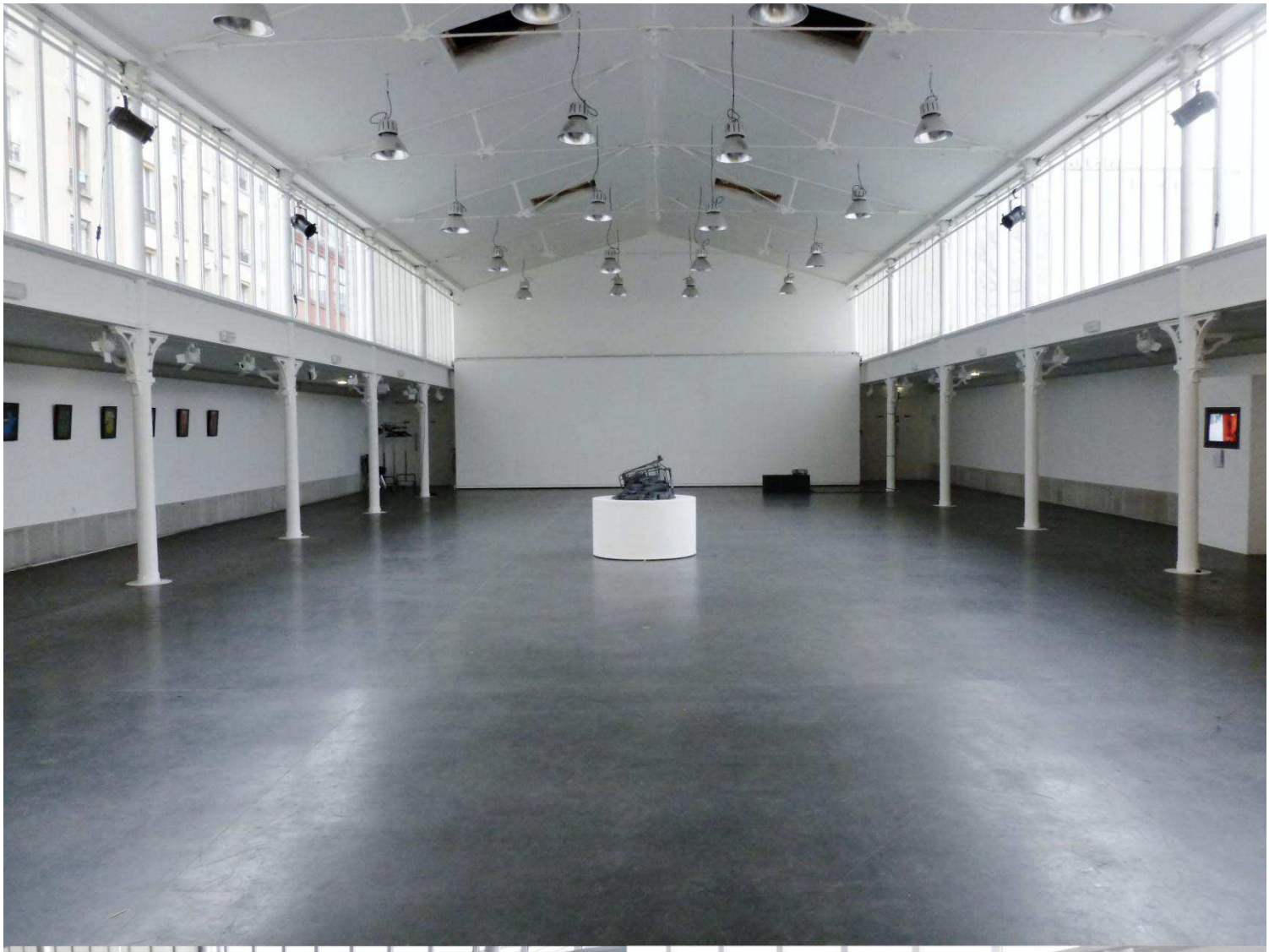
*

0:18 / 1:24


DEMI-CERCLE
-10m L/S
320
10m


FORMAT
A3
160
CADRE
NOIR


SCULPTURE
PROTOTYPE
PLOT
CIRCULAIRE
VIDÉO
CAISSON
BAS.
100D



MAPPAGE

La presse gratuite offre une accessibilité à l'information incontestable. Sur Paris trois journaux sont diffusés en masse quotidiennement. Tapissé sur le sol, le flot d'informations devient illisible. En devenant simple motif, le message se trouve alors détourné. Transformé en élément décoratif, la mappe recouvre le sol et s'adapte à son territoire. Le piétinement éventuel des passants s'offre comme une discréditation de l'actualité quotidienne. Dévalorisé, le propos mis en une est effacé au profit d'un rendu chromatique répétitif...

3 INTERVENTIONS, Mercredi 02 Novembre 2011, Paris.

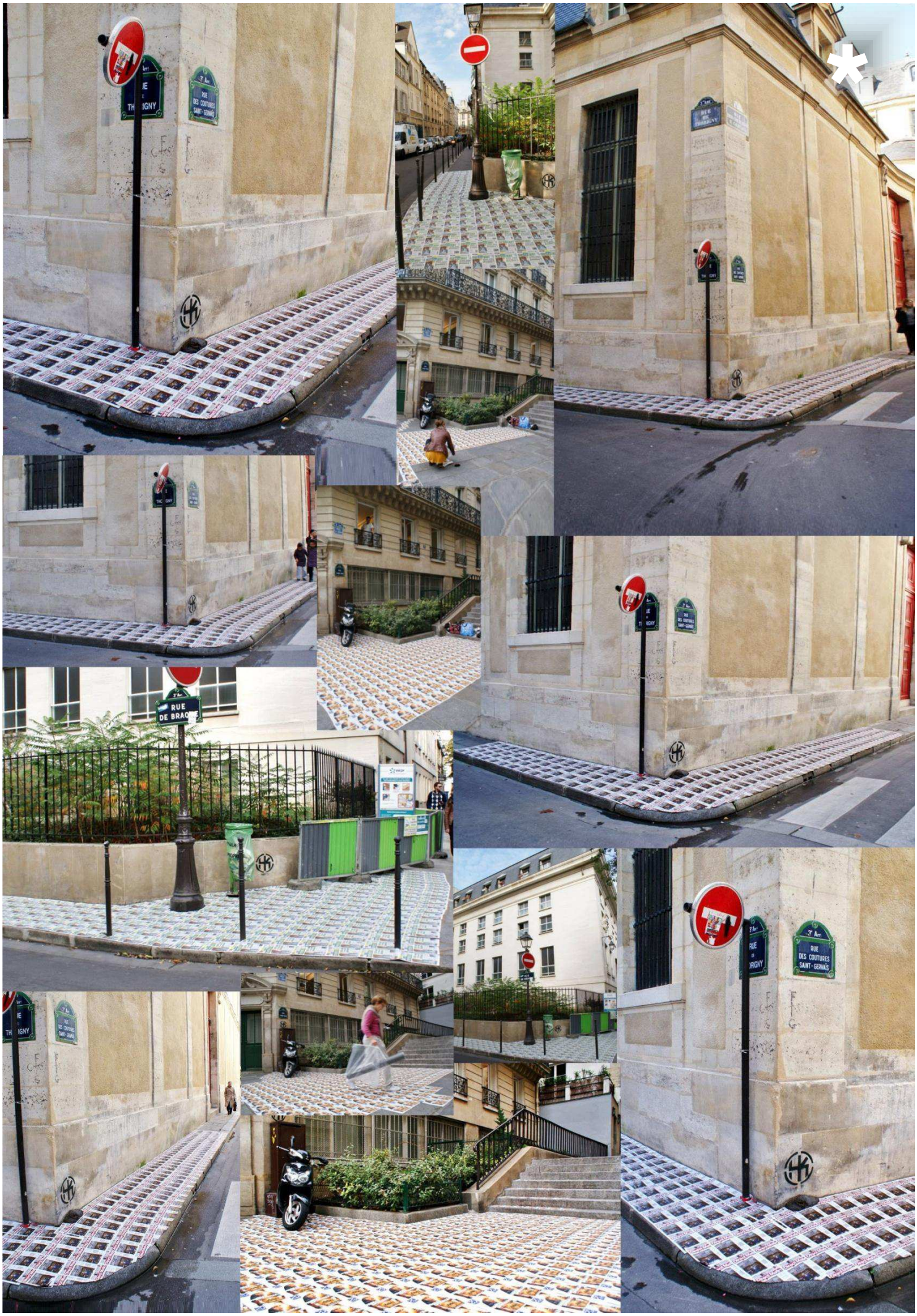
- 3 Photographies d'installations urbaines, Impression Unique Plexiglas, 80 x 60 cm
- 3 Echantillons de Mappe, 1m²
- 1 Vidéo, 1m30, Format numérique

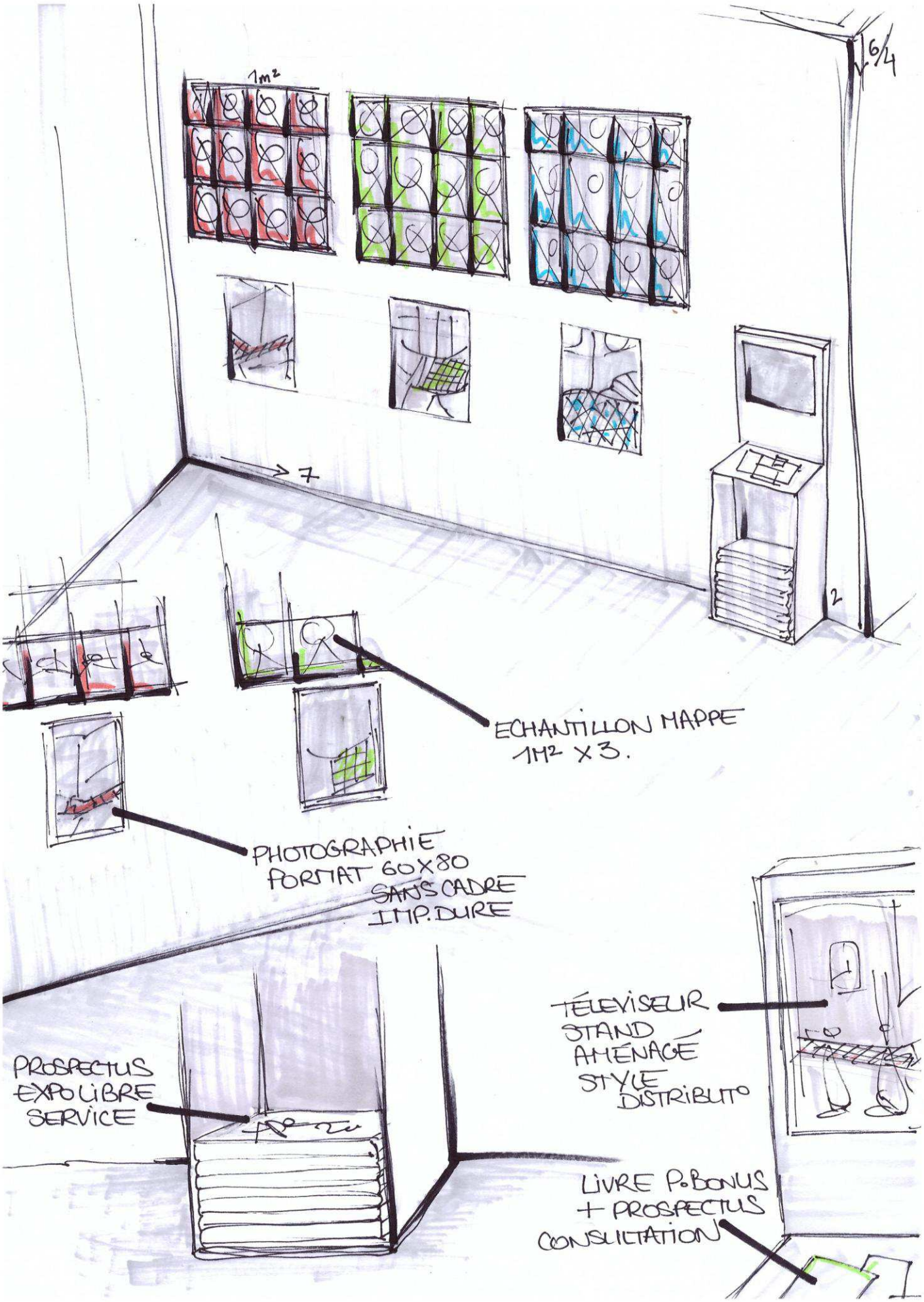
*

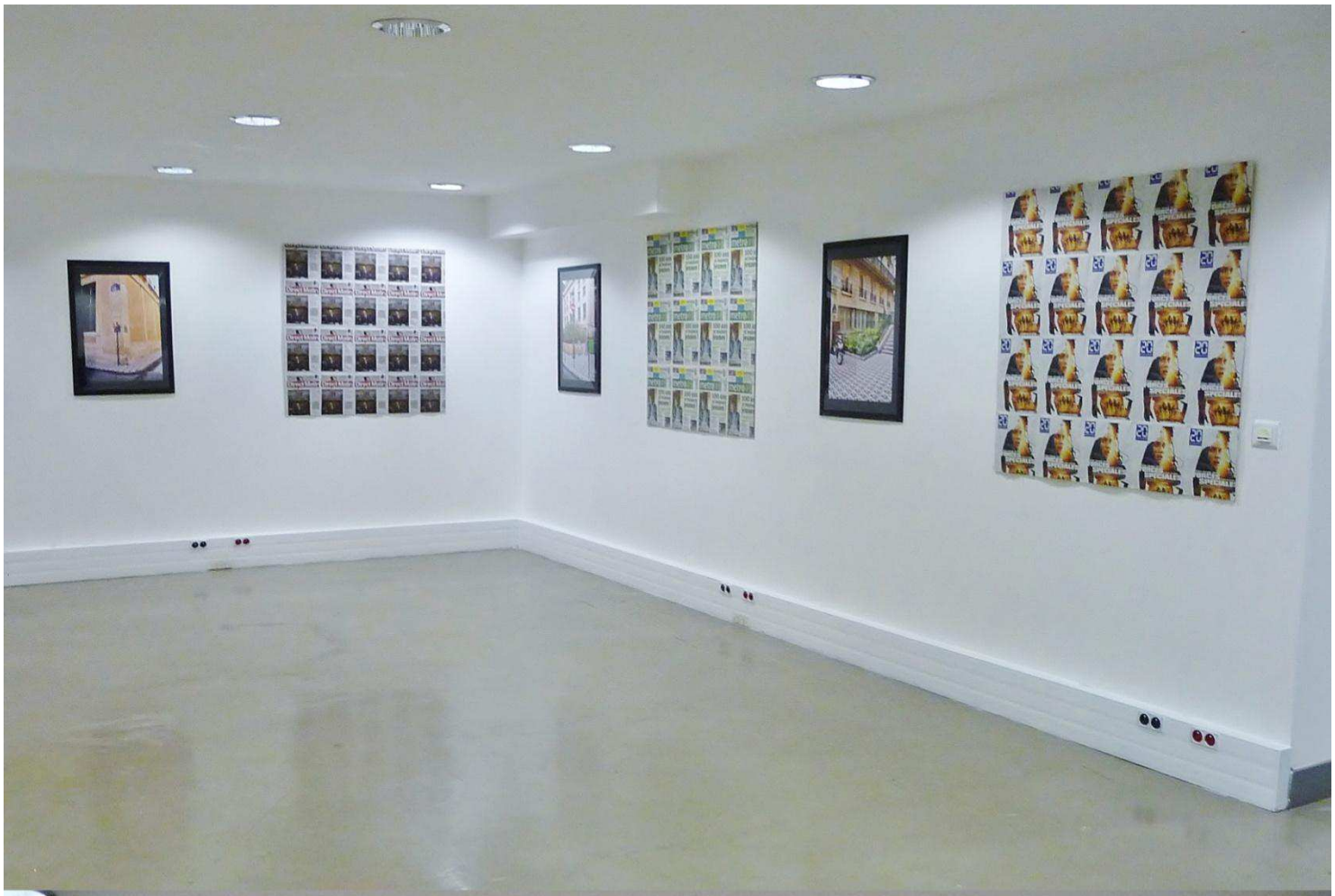
metro
100 ans
et toujours
jeunes !

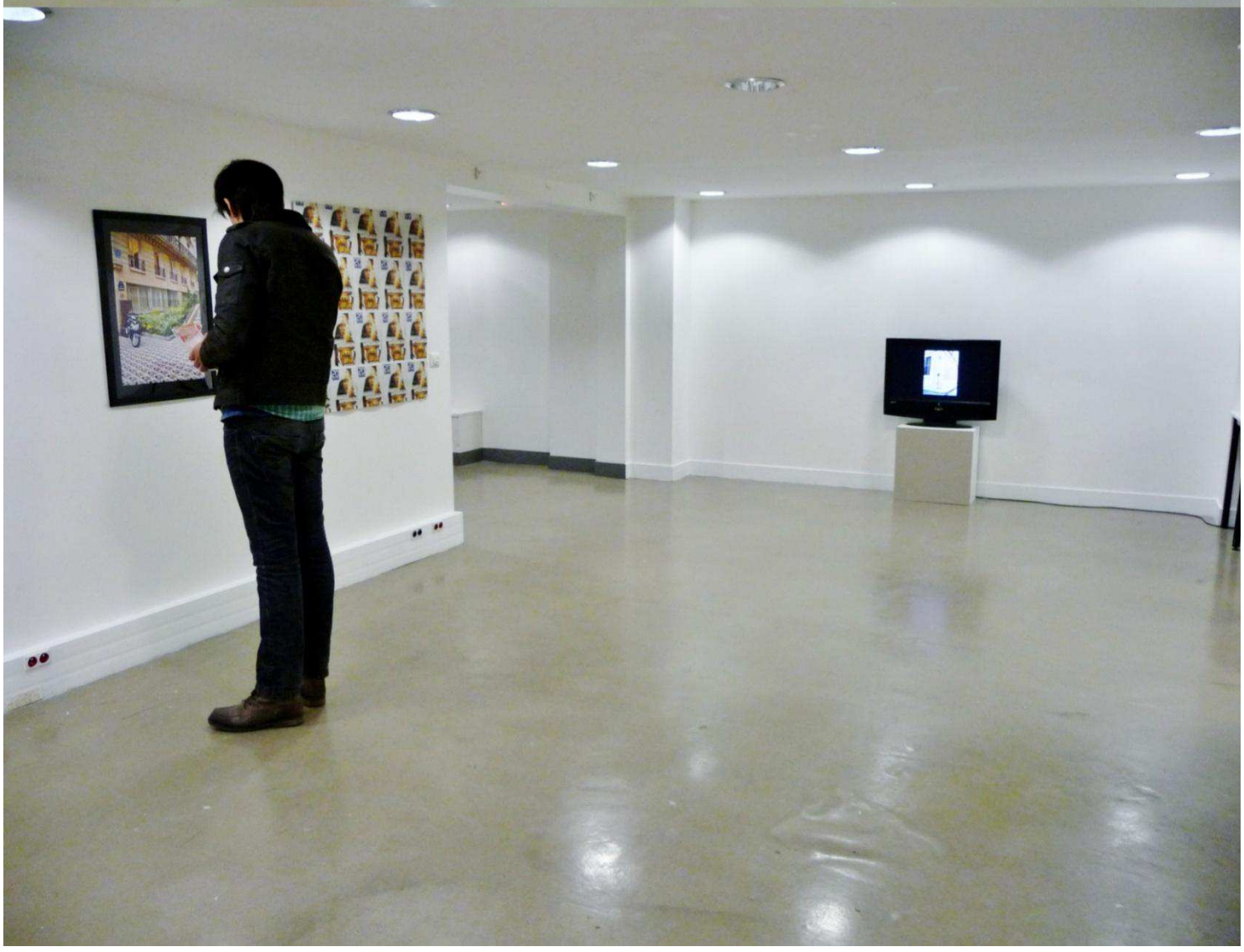
Direct Matin

0:24 / 2:03


RUE
DES COUTURES
SAINT-GERMAIN
RUE
DE BRAQUE


1m²
6/4
7
2
ECHANTILLON MAPPE
1M² X 3.
PHOTOGRAPHIE
FORMAT 60X80
SANS CADRE
IMP. DURE
PROSPECTUS
EXPO LIBRE
SERVICE
TÉLÉVISEUR
STAND
AMÉNAGÉ
STYLE
DISTRIBUTO
LIVRE P.BONUS
+ PROSPECTUS
CONSULTATION





ESPECE DE...

Ils sont là, dans notre capitale, parqués comme il se doit. La ménagerie de Paris renferme des espèces animales qui n'ont peut être jamais foulé notre sol naturellement… Photographiés et imprimés sur du carton à taille réelle, ces animaux sont alors accrochés à des chaines de scooter abandonnées. Que font ces espèces acclimatées à notre mode de vie urbanisé ? Enfermés pour la survie de l'espèce, et pour notre curiosité qui en devient lucrative, leur présence est remise en cause par leur insolite posture. La confrontation frontale offre alors une intégration directe au paysage…

5 INTERVENTIONS, Le 7 Novembre 2011, Paris.

- 5 Photographies d'installations urbaines, Impression unique PVC, 80 x 60 cm
- 1 Photographie d'Archive, Impression unique PVC, 40 x 60 cm