

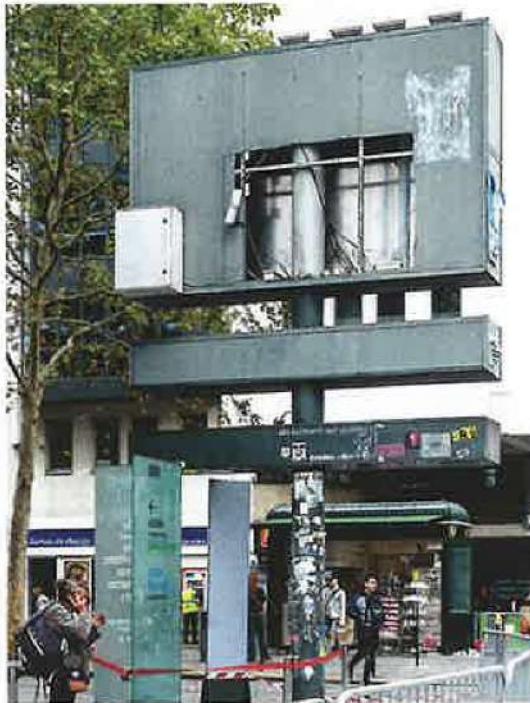
Cécile Cloutour, Nicolas Gzeley  
et Sarah Marouani

# Écrire l'histoire de l'art urbain

L'art urbain se laisse apprêhender en flânant dans les rues d'une ville : là, une grande peinture tape-à-l'œil ; ici, un tag calligraphié difficilement déchiffrable ; là-bas, une citation engagée appliquée au pochoir ; sous nos pieds, un nid de poule comblé par une mosaïque multicolore... Si tout le monde peut témoigner avoir aperçu des interventions plastiques au détour d'une rue, les comprendre et les catégoriser sont des enjeux complexes. Ces interventions s'inscrivent dans un contexte qui leur donne du sens. L'acte de réalisation est performatif et passager, tout comme le résultat, soumis aux aléas de l'effacement, des destructions volontaires, du vol

ou de l'usure (fig. 1 et 2). Il est fécond d'interroger la part que les archives pourraient prendre pour éclairer l'analyse de cette pratique, son inscription chronologique et donc sa reconnaissance artistique et patrimoniale.

L'art urbain peut se définir par des pratiques plastiques qui se développent depuis les années 1960 de manière protéiforme : *graffiti-writing*<sup>1</sup>, *post-graffiti*<sup>2</sup>, *street art*<sup>3</sup>, *cholo-writing*<sup>4</sup> ou encore néomuralisme<sup>5</sup>. Son évolution contextuelle dans la rue nourrit ses spécificités, en lien étroit avec d'autres cultures urbaines – skateboard, parkour, hip-hop. Il dialogue aussi avec des formes d'expression de rue, comme l'art politique et



1 Banksy, œuvre sans titre, peinture appliquée à la bombe aérosol et au pochoir sur panneau de signalisation, dimensions inconnues, Paris, rue Beaubourg, 26 juin 2018.

2 Vide laissé par le vol de l'œuvre de Banksy, Paris, rue Beaubourg, 5 septembre 2019.

les écritures spontanées. Les artistes créent hors de tout cadre institutionnel et utilisent des outils bon marché qui permettent une grande reproductibilité. Ils opèrent de manière furtive, généralement sous pseudonyme, tels Banksy et Invader<sup>6</sup>. À l'origine, l'art urbain s'exerce sans autorisation ni commande, ce qui le distingue de l'art public<sup>7</sup>. Toutes ces pratiques issues des contre-cultures s'inscrivent dans un espace dit « public », dont la définition même est sujette à débats<sup>8</sup>.

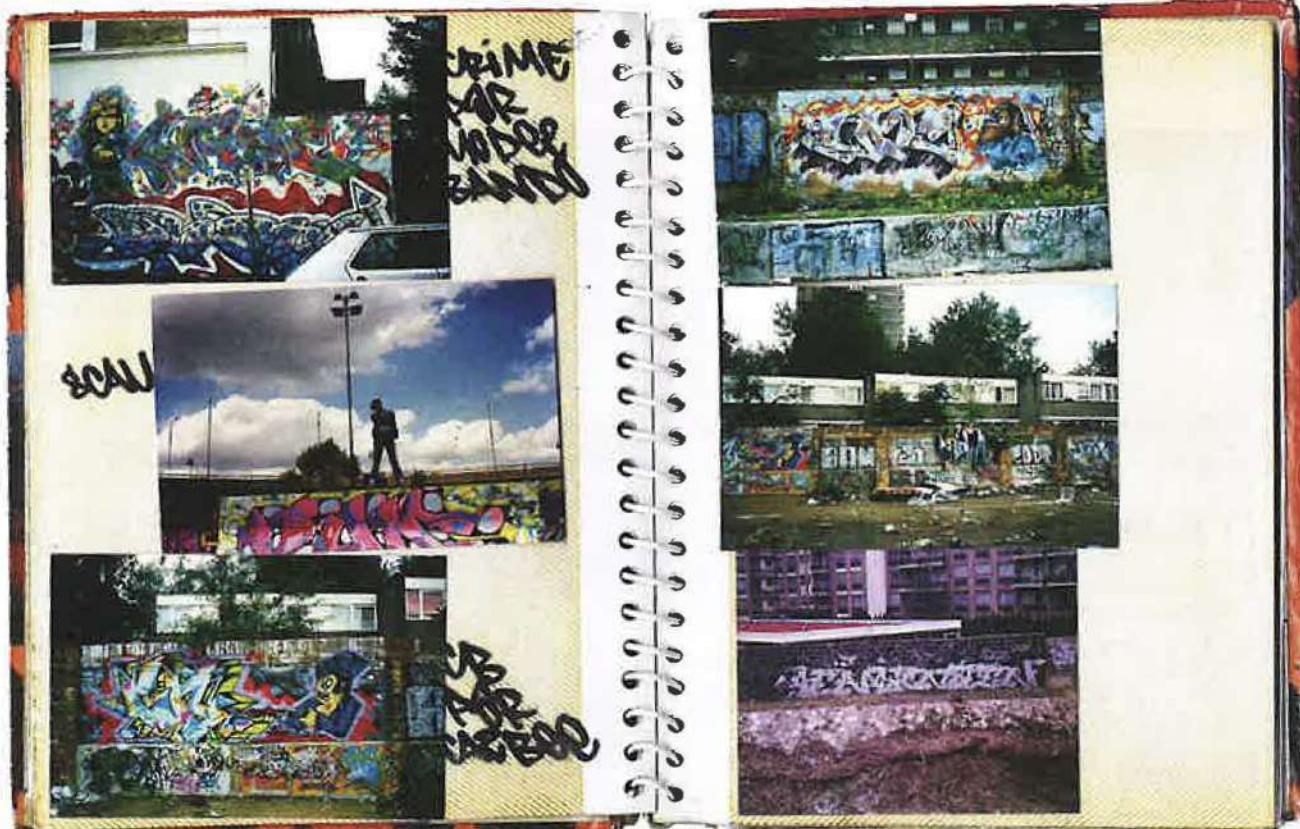
## Dynamiques locales et défis institutionnels

En France, l'art urbain connaît aujourd'hui un succès populaire. Malgré son caractère éphémère et encore transgressif, il est de plus en plus valorisé et légitimé par le public et les programmateurs à travers des festivals, expositions, visites guidées, publications et commandes publiques ou privées, qui se multiplient depuis une quinzaine d'années, et plus particulièrement depuis 2020. La Fédération de l'art urbain, structure nationale créée en 2018 et soutenue par le ministère de la Culture, recense cinquante-neuf murs à programmation<sup>9</sup> et deux cent cinquante festivals sur le territoire. Ces projets sont généralement portés par des artistes, associations et acteurs issus de ce milieu, qui nourrissent l'identité locale

avec des propositions audacieuses, comme Le M.U.R. à Saint-Étienne, la biennale Teenage Kicks à Rennes et le festival Bien urbain à Besançon.

Dans les années 1990, des expositions sur l'art urbain voient progressivement le jour au sein des institutions, comme « Bomb'art » à Nantes en 1991. Dans un même élan, la direction des Musées de France du ministère de la Culture lance le projet « Hip-hop dixit, le mouv' au musée », avec trois expositions successives à l'écomusée du Val-de-Bière de Fresnes (juin-septembre 1991), au musée Bossuet de Meaux (juin-septembre 1991), puis au musée des Monuments français à Paris (décembre 1991 – février 1992), sous le titre « Graffiti Art. Artistes américains et français (1981-1991) »<sup>10</sup>. Ensuite, il faut attendre presque deux décennies avant deux expositions parisiennes marquantes en 2009 : « Graffiti. Né dans la rue » à la Fondation Cartier pour l'art contemporain et « Le Tag » au Grand Palais. Ces dernières années se multiplient des expositions monographiques mêlant parcours historique et installations *in situ*, comme « Zevs - Noir éclair » au château de Vincennes (2016-2017)<sup>11</sup>.

Ces événements démontrent certes une dynamique, avec des projets généralement portés par des directions et des commissaires indépendants passionnés et persévérand. Pour autant, une ambiguïté persiste dans le monde de l'art face à cette pratique. Une méconnaissance, voire une défiance tenace, demeure et s'agrémente



parfois d'une pointe de curiosité et d'amusement pour un art aux origines illégales, né hors de tout cadre professionnel, qui s'expose et s'impose à nous sans filtre<sup>12</sup>. Le manque d'intérêt d'une partie des acteurs institutionnels continue de fragiliser la considération portée à l'art urbain, sa mise en lumière et sa transmission. Sur le plan de la recherche, le ministère de la Culture s'est progressivement engagé dans la reconnaissance de ce genre. En 2016, le colloque « État de l'art urbain. Oxymores III », organisé conjointement avec l'université Paris-Nanterre, a insisté sur le caractère partiel de l'histoire écrite de cet art, dû à l'essor encore timide des recherches anthropologiques et artistiques et à la prédominance médiatique d'ambitions commerciales et non scientifiques<sup>13</sup>. En 2019, la première *Étude nationale sur l'art urbain* a soutenu ce même constat, déplorant le manque de documentation et de thèses en histoire de l'art et en esthétique sur ce sujet<sup>14</sup>.

Depuis plus de soixante ans, les artistes urbains marquent pourtant les territoires, la mémoire des lieux et nos esprits. Leurs expérimentations nourrissent la culture visuelle, l'histoire et les récits partagés. Autrement dit, l'art urbain forme un héritage culturel qu'il est nécessaire de préserver et de transmettre. Il peut être appréhendé à travers ses éléments matériels (objets issus de la rue, œuvres d'atelier, photographies, carnets de croquis, outils, portfolios, publications ou vidéos), mais aussi par ses éléments immatériels, issus de la culture orale et des transmissions de savoirs et de techniques entre artistes.

**3.** San, book, 1987, photographies contrecolées et marqueur sur pages de carnet, 27,6 × 43,7 cm (ouvert), collection de l'artiste.

**4a.** La Fleuj, *Fleuj* (esquisse préparatoire), 2019, crayon graphite sur papier, 21 × 29,7 cm, collection de l'artiste.

**4b.** La Fleuj, *Fleuj* (lettrage), peinture murale, environ 230 × 500 cm, Paris, quai de l'Ailler, juillet 2019.

**5a.** Home, *Home* (esquisse préparatoire), 2022, stylo feutre sur papier, 15 × 21 cm, collection de l'artiste.

**5b.** Home, *Home* (lettrage), peinture murale, environ 250 × 500 cm, Vity-sur-Seine, 2022.



4a.



4b.



5a.



5b.

Les défis institutionnels à la diffusion et à la patrimonialisation de cet art sont encore nombreux. La multiplication des expositions est un signal positif, tout comme la volonté d'ancrer des politiques d'acquisition et la multiplication des projets de documentation, d'édition et d'enquêtes-collectes, renforcés depuis les années 2010<sup>15</sup>. Cette valorisation doit être directement liée aux recherches universitaires sur ce genre, que la Fédération de l'art urbain et l'association Juste ici ont entrepris de recenser, et à son inscription dans les programmes d'enseignement. Cette mise en lumière est complémentaire des projets de diffusion portés par les artistes, les associations, les lieux de diffusion privés et les éditeurs indépendants.

La pérennisation de l'art urbain est complexifiée par le caractère éphémère de la plupart de ses œuvres. À cela s'ajoute la fragilité physique d'archives protéiformes – majoritairement des photographies et dessins –, souvent, à ce jour, disséminées chez les artistes – pour celles et ceux soucieux de documenter leur pratique – ou chez quelques particuliers – principalement des photographes amateurs ayant pris l'initiative de documenter les œuvres par leurs propres moyens. Ces sources sont souvent conservées dans des conditions précaires, sans classification méthodique. Aussi, la disparition ou la dégradation de documents à la suite de déménagements ou d'accidents est fréquente. En outre, le caractère illicite de certaines pratiques requiert une grande discréetion, mais n'évite pas toujours les répressions judiciaires issues du Code pénal<sup>16</sup>. Les perquisitions chez les artistes enclenchent souvent la perte de sources précieuses, à l'instar du procès où furent traduits en justice cinquante-six graffeurs, au terme de onze ans de procédure, à Versailles, en 2009, qui a fortement marqué le monde du graffiti français<sup>17</sup>.

Par ailleurs, l'accès aux savoirs est parfois difficile pour le monde de la recherche. Les créateurs agissent seuls ou en collectif et apprennent par l'observation, le voyage, les rencontres et la répétition. Dans cette « école de la rue<sup>18</sup> », nombre de notions sont communiquées oralement, sans laisser de trace. Les connaissances et les modes opératoires sont parfois jalousement gardés. Inscrits dans une posture « antisystème » par rapport aux enjeux capitalistes liés à la propriété privée, à la vente et au contrôle policé des espaces publics, beaucoup d'artistes souhaitent éviter tout risque de récupération et de manipulation par de possibles *outsiders*, tout en étant pour certains tiraillés par la volonté de développer une carrière artistique.

## Arcanes, le Centre national des archives numériques de l'art urbain

Le manque d'accès aux archives de l'art urbain est une difficulté à laquelle s'ajoute la disparition progressive des premiers témoins, actrices et acteurs de ce champ. Face à l'urgence, pour éviter des pertes, la Fédération de l'art urbain est à l'initiative d'Arcanes, Centre national des archives numériques de l'art urbain, dédié à la valorisation et à la documentation de ces pratiques. Les archives sont apparues dès le début comme un point d'entrée consensuel pour la transmission de l'histoire. Une équipe s'est constituée en 2019, composée de spécialistes de ce genre (journalistes, photographes, porteurs de projets, artistes, collectionneurs – ce qui représentait un enjeu essentiel pour instaurer un rapport de confiance avec les créateurs sollicités) et d'actrices et acteurs institutionnels (agents publics, chercheurs, historiens de l'art – permettant d'élargir les réseaux et d'apporter des méthodes de travail archivistique). La pluralité des profils souligne la complémentarité des savoirs et la volonté de créer des liens entre des mondes qui se sont longtemps ignorés.

Les archives de l'art urbain relèvent à la fois des domaines anthropologique, documentaire et artistique. Face aux enjeux budgétaires, à la profusion d'archives à traiter rapidement et aux limites de stockage, Arcanes a choisi de numériser les archives identifiées sans les conserver de manière physique. Les documents traités sont protéiformes. Des photographies des œuvres en cours de réalisation et terminées illustrent les processus de création et permettent d'aborder les œuvres dans leur contexte. Les vidéos, notamment amateurs, montrent le geste créateur. Les dessins et carnets de croquis révèlent que les créations de rue ne sont pas toujours spontanées et nécessitent des essais préalables. Les books, dans toute leur diversité (*black books*, *press books*, *guest books*), qui permettent aux graffeurs d'échanger leurs recherches stylistiques, nous aident à comprendre les tendances et les codes (fig. 3). Les publications (*fanzines*, *magazines*, livres autoédités, catalogues) et les *ephemera* (affiches, stickers, tracts, cartes postales) témoignent de la médiatisation de l'art urbain à travers la circulation des images. Les sites web, personnels et collectifs, forums, blogs, mais aussi réseaux sociaux sont, quant à eux, des témoignages clefs du mouvement depuis l'apparition d'Internet. S'ils ont permis une démocratisation des pratiques, ils restent éphémères et nécessitent une sauvegarde au-delà de la Toile. Les outils, parfois des objets manufacturés détournés de leur fonction, présentent des moyens de création efficaces et peu onéreux, comme les tubes de cirage pour chaussures remplis d'encre et ainsi transformés

en marqueurs extralarges ou les bombes de peinture. Les écrits scientifiques apportent des connaissances et contiennent généralement des entretiens avec des artistes. Les multiples, comme des objets manufacturés ou des estampes, et les œuvres d'atelier, éléments mobiles généralement mieux conservés, illustrent une pratique riche et complexe de la part d'artistes ayant un pied dans la rue et parfois l'autre dans l'atelier. Enfin, les documents judiciaires et administratifs ainsi que des articles de presse rendent compte de l'évolution des parcours à l'échelle individuelle et collective. À titre d'exemple, une esquisse préparatoire peut être liée à une photographie de l'œuvre peinte *in situ* (fig. 4 et 5).

L'exhaustivité étant inatteignable à l'échelle française, Arcanes valorise sujets et archives en fonction d'entités (artiste, collectif, photographe, structure associative), d'événements collectifs (festival, exposition, rassemblement) et de lieux emblématiques (terrain vague, rue, espace désaffecté, mur d'expression libre), des années 1960 à nos jours. Un conseil scientifique et artistique priorise les recherches, en étant vigilant à la représentativité des pratiques, territoires, périodes, styles et trajectoires. Les recherches sont rendues possibles par les financements de collectivités locales, de directions régionales des Affaires culturelles, de la direction générale de la Création artistique du ministère de la Culture et de mécènes privés.

La numérisation, menée par une équipe dédiée, permet de sauvegarder l'information tout en favorisant sa transmission auprès des publics, grâce à une plateforme ouverte depuis juillet 2025<sup>19</sup>. En se basant sur les méthodes scientifiques de la recherche archivistique, la première action est la récolte des sources physiques et numériques. Celles-ci sont numérisées si nécessaire, puis l'ensemble est classé et chaque pièce est indexée (technique de réalisation, support, auteur, date de réalisation et localisation). Des analyses stylistiques, des entretiens avec les artistes ou les diffuseurs, des références bibliographiques et des renvois vers des archives complémentaires sont parfois proposés. Grâce à ce travail, l'équipe réalise aussi des reconstitutions de murs peints, des frises chronologiques et des cartographies. L'objectif est d'apporter des clefs de lectures aux chercheurs, aux médiateurs culturels, aux équipes de conservation, aux critiques d'art, aux commissaires d'exposition ainsi qu'aux amateurs. Trois cas d'étude, sur lesquels le travail est en cours, illustreront la méthode et les recherches réalisées à diverses échelles et sur différents territoires.

### ***L'exposition nantaise « Bomb'art »***

Arcanes travaille sur des territoires en s'appuyant sur des équipes de recherche locales. La méthode comprend



6. Vue de l'exposition « Bomb'art », Nantes, Espace Graslin, 29 mars – 2 juin 1991.

trois étapes : diagnostic, traitement des sujets d'étude et restitution publique (expositions, conférences). En 2022, Nantes a été choisie comme champ de recherche, car elle abrite de nombreux événements institutionnels valorisant l'art dans la rue, comme le festival Les Allumés et les déambulations des géants de la compagnie Royal de luxe. En outre, le *graffiti-writing* y est arrivé dès les années 1980. Avec le soutien de la Ville et de la Drac Pays de la Loire, une méthodologie a été mise en place en collaboration avec l'association Plus de couleurs, créée en 2007 et composée d'artistes et de témoins historiques<sup>20</sup>, ainsi qu'avec des chercheurs indépendants<sup>21</sup>. L'équipe a dressé un état des lieux de la scène nantaise des années 1980 à nos jours et deux cent soixante-six sujets d'étude ont été identifiés.

Parmi les quatre axes retenus de manière collégiale, le choix s'est d'abord porté sur l'exposition « Bomb'art », organisée dans le centre-ville de Nantes, à l'Espace Graslin, en 1991<sup>22</sup>. Cet événement constitue un jalon pour l'art urbain au niveau national, car il s'agit de la première exposition officielle d'artistes issus du graffiti, illégal en France. Elle reste pourtant peu documentée et rarement citée dans les ouvrages sur le sujet. Combler cette méconnaissance a donc semblé prioritaire, d'autant

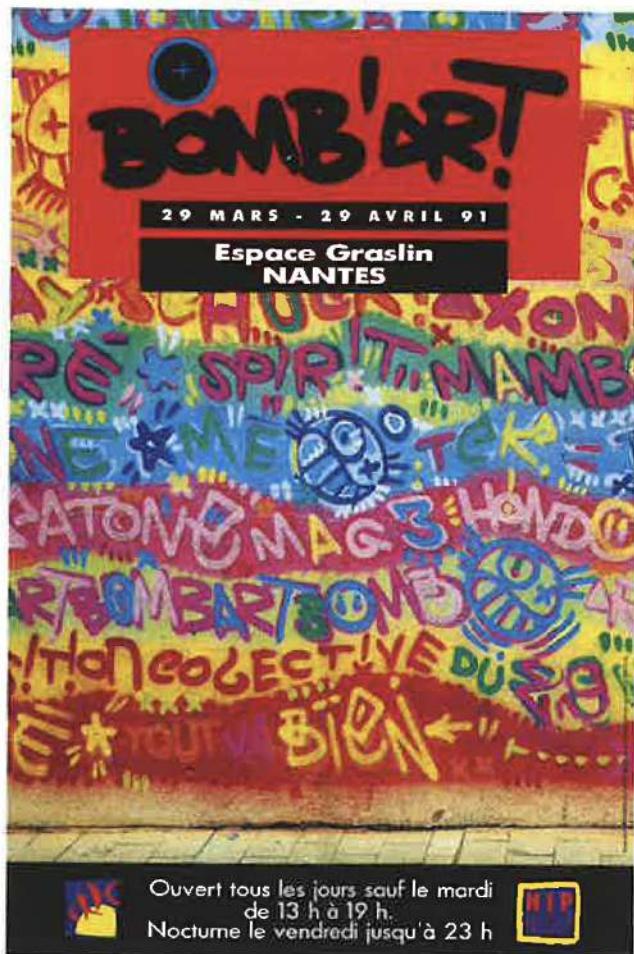
plus que les archives repérées étaient accessibles et dans un excellent état de conservation.

La phase de recherche a débuté fin 2023 par un entretien avec Patricia Solini, commissaire de l'exposition et responsable, de 1990 à 2005, de l'Espace Graslin, qui a fourni cent soixante-dix-sept pièces contenant de précieuses informations sur le montage et le lieu de l'exposition (fig. 6), le vernissage et ses retombées médiatiques. Des documents essentiels pour comprendre les contours de l'exposition ont pu être mis au jour, notamment l'affiche (fig. 7), le catalogue et le carton d'invitation. Des centaines de photographies retracent le projet, de la recherche d'artistes au vernissage. Pour compléter ce corpus, plusieurs exposants ont été retrouvés et interrogés. Cette documentation a été complétée grâce aux archives municipales de Nantes, qui ont fourni photographies du vernissage et coupures de presse. Réunies, ces sources retracent l'historique d'une exposition singulière et apportent des éléments objectifs pour la comprendre.

Après avoir lancé un appel à candidatures auprès de l'université Paris VIII, dont le nouvel enseignement sur le hip-hop attirait alors de nombreux graffeurs et faisait figure d'avant-garde de la valorisation des cultures urbaines<sup>23</sup>, vingt profils ont été sélectionnés par Solini à l'issue d'entretiens et de rencontres<sup>24</sup>. Il s'agissait aussi bien de figures expérimentées, déjà exposées, que d'acteurs plus jeunes ou œuvrant dans l'ombre, de manière illégale.

Les photographies de Solini permettent de découvrir la scénographie de l'exposition et de comprendre la répartition de l'organisation entre artistes et commissaire. Une hiérarchisation s'est opérée en fonction des places disponibles et de la notoriété des graffeurs. Les œuvres illustreraient la diversité des styles et des tendances. Certains artistes, comme Talisman, Banga, Hondo, Sid. B et André, ont apporté des toiles, preuves d'un travail d'atelier préexistant. D'autres ont réalisé de grandes peintures murales *in situ*, en expérimentant des visuels figuratifs ou abstraits, tels La Force alphabétique, Popay et Meo. On trouve très peu de lettrages<sup>25</sup> dans ces propositions, mis à part ceux de RCFI et de Basalt. Ce constat annonce les recherches exploratoires post-graffiti qui connaissent un essor à partir de la fin des années 1990<sup>26</sup>. En écho aux œuvres exposées, Solini a fait installer des structures en bois sur la façade de l'Espace Graslin, en clin d'œil aux palissades de chantier du Louvre et de Beaubourg, à Paris, terrains de jeu des graffeurs des années 1980.

7. Affiche de l'exposition «Bomb'art», Nantes, Espace Graslin,  
29 mars – 2 juin 1991, archives de Patricia Solini.



**8. Arcanes, Reconstitution panoramique des peintures murales réalisées au port de commerce de Brest, état des lieux des recherches en 2025.**



Le vernissage a eu lieu le 29 mars 1991 et la manifestation a rencontré le succès, si bien qu'elle a été prolongée d'un mois. Les photographies montrent un public varié et de tout âge. Rassemblés dans un document de soixante-dix-sept pages, soixante articles de presse et autres références permettent d'analyser tant l'impact de l'exposition que la manière dont les médias de l'époque voyaient le monde du graffiti, souvent de manière polarisée, entre stéréotypes et curiosité nouvelle. La presse locale est impliquée : *Ouest France* et *Presse Océan* publient douze articles. La couverture nationale est également importante, avec vingt-cinq articles ou brèves. Mais le travail d'acceptation de l'art urbain n'en est qu'à ses débuts. *L'Humanité Dimanche* publie par exemple un article intitulé « Art ou brouillon de culture<sup>27</sup> ? » « Bomb'art » est même présentée au *Journal de 20 h* d'Antenne 2 : si le ton employé dans le reportage est parfois ironique, cette mise en avant représente une victoire pour une telle exposition à l'époque<sup>28</sup>.

Grâce à cet événement ayant attiré environ dix mille visiteurs, les artistes ont pu rendre visible leur travail, apprendre à collaborer dans un cadre légal et ainsi œuvrer, pour certains, à leur professionnalisation. À titre d'exemple, JonOne et André sont devenus au cours de la décennie suivante de grands noms de l'art urbain. Cette exposition a aussi permis de convaincre certains acteurs culturels qu'il était possible d'exposer des artistes urbains et de proposer des formats inédits

de dialogue entre intérieur et extérieur. Les recherches initiées par Arcanes redonnent sa place à Nantes sur la carte des villes pionnières où s'est développé l'art dans l'espace public.

### ***Le port de commerce de Brest***

En 2021, Arcanes a amorcé une recherche sur Brest, soutenue par la Ville et la Drac Bretagne. À partir de la fin des années 1990, Brest s'impose en effet comme incontournable pour l'art urbain en France, grâce aux œuvres réalisées sur les murs du port de commerce. Dès la fin des années 1980, Paul Bloas y colle des œuvres. En 1991, les artistes WCA et WCA2 investissent les bâtiments abandonnés de ce quartier, rejoints par un nombre exponentiel de graffeurs locaux à partir de 1995. En août 2000, l'événement Brest Jam 2000 y réunit plus de deux cent cinquante artistes urbains venus de toute la France, et même de Belgique, afin qu'ils s'expriment sur près de deux mille mètres carrés de mur<sup>29</sup>. Dès lors, le port de commerce devient l'épicentre de l'art urbain breton ; des artistes internationalement reconnus y interviennent<sup>30</sup>. Au-delà du grand nombre de murs investis, la particularité du lieu tient à son ouverture au public. Contrairement aux traditionnels terrains vagues peu fréquentés car cernés de palissades, le port de commerce devient, à partir du milieu des années 1990, un lieu

9. RCF1, carnet de croquis, 1991, stylo feutre sur papier, 16,5 x 42 cm (ouvert), collection de l'artiste.



de promenade dominicale où les Brestois déambulent en famille pour admirer les fresques et rencontrer les artistes. Aujourd'hui, beaucoup de bâtiments ont été rasés ; seules de rares surfaces restent régulièrement peintes par des artistes locaux.

Pour ce projet, des chercheurs indépendants ont identifié des murs investis au fil du temps par les artistes ainsi qu'une quinzaine de fonds d'archives y faisant référence. Quatre de ces fonds recèlent plus d'une centaine de photographies qui témoignent de l'intense activité picturale du lieu. Arcanes s'est concentré dans un premier temps sur le mur principal (aujourd'hui disparu) du port de commerce, entre 1991 et 2000. La récolte de documents et les entretiens avec des acteurs et témoins ont permis d'indexer dans la base de données une soixantaine de documents d'archives. Les photographies collectées ont aussi permis de générer un plan de la zone portuaire pour repérer les murs peints. Trente reconstitutions panoramiques d'un mur de la rue de Madagascar ont été proposées (fig. 8) grâce aux clichés, qui permettent de situer et de dater les interventions picturales. L'évolution rapide des tags et des graffs peints et repeints sur ce mur illustre la pratique du recouvrement propre à l'art urbain, l'évolution des styles et le passage des artistes.

L'enjeu est de créer de nouvelles sources de travail. Cette étude sera prolongée dans les prochaines années, jusqu'à couvrir la destruction du mur en 2008, et des archives relatives aux autres murs du port de commerce seront intégrées au fonds.

## *L'artiste RCF1*

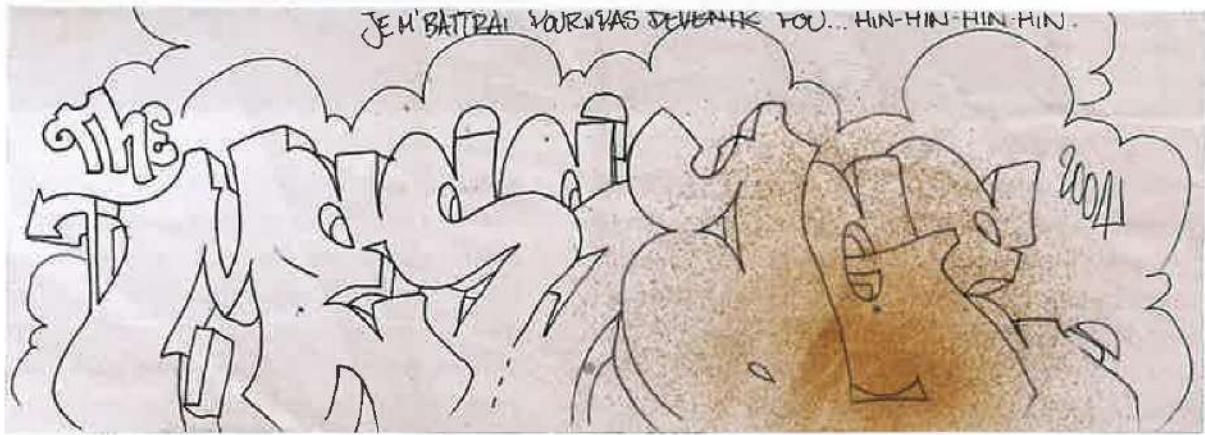
Enfin, Arcanes a collecté, indexé et analysé de manière exhaustive le fonds d'archives du graffeur parisien RCF1, né en 1968. Bien que peu connu du grand public et des chercheurs, il développe un style singulier et des pratiques diverses, élaborées très tôt entre la rue et l'atelier. RCF1 s'inspire des codes états-uniens apparus dans les années 1970 pour s'en éloigner progressivement et proposer de nouvelles esthétiques qui ont marqué l'art urbain en France. Il peint d'abord des lettres et des personnages influencés par la culture populaire, le pop art et la publicité, mêlés aux tendances issues du hip-hop. Par la suite, il puise dans d'autres sources européennes, comme la bande dessinée belge et la musique punk rock. Dans la deuxième moitié des années 1990, il s'affranchit des codes du graffiti en remplaçant les lettres par son logo, un fantôme élancé, répété et décliné sur les murs des villes, dans des couleurs variées. Cet usage marque pour toute une génération d'artistes, comme André, Skki et Zevs, une période charnière : l'avènement du post-graffiti et du street art en Europe<sup>31</sup>.

L'artiste a accepté que soient numérisés plus de mille trois cents documents couvrant la période 1988-2005, essentiellement des croquis conservés dans des books (fig. 9) et des photographies. Ces archives illustrent l'évolution de son style, composé de périodes et de modes. Certaines pièces ont été étudiées pour apporter une meilleure connaissance et transmettre des clefs de compréhension des codes du *graffiti-writing* aux utilisateurs

**10.** RCF1, *Le Message*, 2004, bombe de peinture aérosol sur camion, environ 320 × 500 cm, vue à Paris, boulevard de la Chapelle, 2004.



**11.** RCF1, *Le Message* (esquisse préparatoire), 2004, stylo sur papier, 10,4 × 29,7 cm, collection de l'artiste.



d'*Arcanes*. Une œuvre apposée de manière illégale sur un camion à Paris, en 2004, en est un exemple (fig. 10). Elle est indexée et un dessin préparatoire est numérisé (fig. 11) pour compléter l'appréhension globale des recherches plastiques de l'artiste.

*Arcanes* propose une description de l'artefact selon une méthode d'analyse d'image inspirée par l'historien de l'art Erwin Panofsky, afin de renforcer l'exigence scientifique des savoirs en lien avec l'histoire de l'art et l'iconographie. Sur sa fiche, il est ainsi précisé que l'œuvre est « composée d'un lettrage principal, "MESSAGE", posé sur un fond [en] damier délimité en forme de bulles, surmonté de nuages<sup>32</sup> ». Le lettrage est « fondé sur la composition d'un tag dont certaines formes – partie médiane des "S" qui remonte légèrement ou partie supérieure du "A" particulièrement courbée – rappellent le style des signatures de RCF1. Le lettrage présente des intérieurs

« composés d'aplats et de dégradés ainsi que de formes aléatoires vaporeuses et de quelques bulles, certaines pleines, d'autres vides, exécutées selon la technique du crachotis ». Le point de fuite central donne « de l'épaisseur au lettrage » et le « volume est accentué[é] par des effets de lumière (highlights) blancs disposés de manière aléatoire, contrairement à l'usage qui veut que la lumière vienne du coin supérieur droit ». L'emploi d'une gamme chromatique et d'effets de mise en lumière propres aux tendances new-yorkaises est un hommage au *graffiti-writing* états-unien. Le mot « message » est un clin d'œil au titre *The Message* des rappeurs Grandmaster Flash and the Furious Five, sorti aux États-Unis en 1982. Autrement dit, RCF1 a d'abord appris le graffiti par mimétisme et salue ici ses premières inspirations esthétiques.

La base *Arcanes* accueille également la retranscription d'un entretien avec l'artiste, source sur le contexte de

**12.** Vue de l'exposition «Aérosol. Une histoire du graffiti», Rennes, musée des Beaux-Arts, 15 juin – 22 septembre 2024.



réalisation de l'œuvre. RCFly explique : « Ma technique pour peindre les camions était la suivante : de ma fenêtre, j'observais, chaque veille de marché, les camions se garer aux alentours du marché de Barbès, notamment sur le pont du boulevard de la Chapelle<sup>33</sup>. » Il aperçoit alors ce camion blanc : « Sur les coups de 19 heures, je me retrouve donc sur mon escabeau à peindre le flanc de ce camion suivant un protocole immuable : mes bombes sont rangées dans l'ordre de leur utilisation (esquisse, intérieur, contours, fond, *highlights*). » Il dit terminer vers 20 heures, puis « rentre[r] chez [lui] poser [s]es bombes » et « redescendre prendre les photos ».

L'enjeu est d'illustrer la démarche possible pour analyser une œuvre d'art urbain par sa description, son mode opératoire et son contexte, pour prouver qu'il est possible d'étudier et de comprendre avec la même exigence scientifique ce genre artistique que tout autre.

À travers l'étude d'événements, de sites et d'artistes, l'objectif majeur d'Arcanes est de développer le savoir et d'encourager les recherches universitaires ainsi que la patrimonialisation de l'art urbain, pour qu'une histoire précise en soit écrite et transmise. Depuis 2022, Arcanes a gagné en autonomie en se constituant comme fonds de dotation. Ce fonds gère la propriété intellectuelle des documents numérisés, stocke les données

et assure le développement et la maintenance de la base. En complément, des expositions, conférences et formations dans des lieux institutionnels restituent les recherches. L'exposition «Aérosol. Une histoire du graffiti», présentée au musée des Beaux-Arts de Rennes, puis à celui de Nancy en 2024-2025 (fig. 12), en est le fruit. Les recherches sur Brest donneront lieu à une exposition en 2026. De nouveaux territoires et sujets vont être étudiés, selon les archives découvertes, afin d'encourager la transmission des connaissances aux publics et la légitimation de l'art urbain.

Diplômée de l'École du Louvre, Cécile Cloutour est l'autrice d'un mémoire sur l'art urbain et ses enjeux terminologiques. En parallèle d'expériences muséales, notamment au Centre Pompidou, elle collabore avec l'association Art Azoï, œuvrant dans l'espace public. En 2018, elle est chargée de mission pour l'*Étude nationale sur l'art urbain*. Depuis 2019, elle est coordinatrice générale de la Fédération de l'art urbain.

Photographe, auteur et *graffiti-artist*, Nicolas Gzeley édite des fanzines et magazines, dont *Radikal* (1996-2005), *Worldsigns* (2002) et *Gettin'Fame* (2003). Rédacteur en chef de *Graffiti All Stars* (2008-2012) puis de *Stuart* (2017-2018), il gère le site *Spraymium Magazine* et est l'auteur d'ouvrages comme *L'Art urbain* (Presses universitaires de France, 2019). En 2022, il cofonde Arcanes, dont il préside le conseil scientifique et artistique.

Sarah Marouani intègre le collectif Plus de couleurs en 2019 et pilote des projets comme la biennale Teenage Kicks, Le Mur Nantes, la réalisation de fresques dans l'espace public et l'organisation d'expositions, dont « Dialogue. Regards croisés entre l'art urbain et l'histoire de l'art ». Depuis 2022, elle coordonne l'équipe nantaise d'Arcanes et mène des recherches sur l'histoire de l'art urbain à Nantes.

## Notes

- 1 Pratique née au cours des années 1960 à New York et Philadelphie, qui consiste à inscrire son pseudonyme dans l'espace public afin d'obtenir la reconnaissance de ses pairs. La stylisation de la signature et du lettrage, parfois agrémentés de personnages, participe d'une compétition.
- 2 Art plastique, performatif et conceptuel issu du *graffiti-writing*, qui puise également dans les champs esthétiques de l'abstraction et du logotype, ainsi que dans les pratiques de la performance, de la sculpture et de l'installation.
- 3 Terme générique désignant les interventions plastiques dans l'espace public, dont l'usage s'est généralisé à la fin des années 2000, avec le développement de l'art urbain sur le marché de l'art. Galeristes, commissaires-priseurs et journalistes ont alors préféré ce terme à celui de « graffiti », négativement connoté, et dont il se distingue par sa variété de techniques (collage, pinceau, pochoir, mosaïque...) ainsi que par sa volonté de s'adresser à un large public.
- 4 Pratique d'écriture de rue née à la fin des années 1930 à Los Angeles, initialement utilisée par les gangs d'origine mexicaine pour marquer leur territoire ; François Chastanet « Cholo Writing, the Essence of Los Angeles », *PLS. Le Magazine du palais de Tokyo*, n° 35, 2023, p. 74-81.
- 5 Grandes peintures murales souvent commanditées par des structures publiques ou privées et réalisées par des artistes qui bénéficient de moyens de production et de réalisation conséquents (nacelles, échafaudages, assistance). Leur format et leur mise en valeur en font les exemples les plus visibles de l'institutionnalisation de l'art urbain depuis une quinzaine d'années. Le terme « néomuralisme » a été théorisé par l'anthropologue Rafael Schacter en référence au muralisme mexicain du début du XX<sup>e</sup> siècle ; Raphaël Schacter, *Monumental Graffiti: Tracing Public Art and Resistance in the City*, Cambridge, The MIT Press, 2024.
- 6 Emmanuelle Dreyfus et Stéphanie Lemoine, *L'Art clandestin. Anonymat et invisibilité du graffiti aux arts numériques*, Paris, Alternatives, 2022.
- 7 Stéphanie Lemoine et Cécile Cloutour, « Art urbain » (fiche repère), *Histoire des arts*, ministère de la Culture, 2023 [histoiredesarts.culture.gouv.fr/Fiches-reperes/Art-urbain].
- 8 Thierry Paquot, *L'Espace public*, Paris, La Découverte, 2009.
- 9 Ouvrages horizontaux ou verticaux inscrits dans l'espace public dont les propositions artistiques (généralement peintures et affiches) sont renouvelées légalement de manière périodique.
- 10 Élisabeth Chikha, « Hip-hop dixit ou le mouv' au musée », *Hommes et Migrations*, n° 1147, octobre 1991, p. 47 ; Pauline Méry, « L'expographie des cultures urbaines en France de 1991 à 2021 », conférence, Nancy, Rencontres urbaines, 3 avril 2023 [youtube.com/watch?v=-bZVkbRBKhk].
- 11 Citons également « Capitale(s) : 60 ans d'art urbain à Paris » (Paris, hôtel de Ville, 2022-2023), « Miss.Tic. À la vie, à l'amor » (Avignon, palais des Papes, 2024-2025), « Au nom du nom. Les surfaces sensibles du graffiti » (Arles, Rencontres photographiques, 2024) et « We Are Here » (Paris, Petit Palais, 2024-2025), ainsi que les démarches volontaires de plusieurs musées français concernant l'art urbain comme le Mucem à Marseille et les musées des Beaux-Arts de Rennes et de Nancy. Cécile Cloutour, David Demougeot et Sophie Montel (dir.), *Exposer l'art urbain. Modalités de présentation d'un art éphémère et contextuel*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2025.
- 12 Julie Vaslin, *Gouverner les graffitis*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2021.
- 13 Dominique Aris et Marine Benoit-Blain (dir.), *État de l'art urbain. Oxymores III*, actes (Paris, Grande Halle de La Villette, 2016), Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2017.
- 14 Le M.U.R., *Étude nationale sur l'art urbain*, Paris, ministère de la Culture, 2019 [federationdelarturbain.org/etude-nationale-sur-l-art-urbain].
- 15 Ces actions ont fait l'objet de deux colloques universitaires : « Exposer aujourd'hui : l'art urbain », Besançon, université Bourgogne – Franche-Comté, 2021 ; « Ce que le street art fait au musée », Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2022.
- 16 Une œuvre conçue dans l'espace public de manière illégale peut faire l'objet d'une condamnation dans le cadre de l'article 322-1, alinéa 2, du Code pénal. Ce sujet a fait l'objet d'articles et de colloques ; « La responsabilité pénale », *Fédération de l'art urbain*, s. d. [federationdelarturbain.org/la-responsabilite-penale].
- 17 Stéphanie Binet et Karim Boukercha, « Les books des tagueurs sont une mémoire qu'on ne doit pas détruire », *Libération*, 21 juin 2011 [liberation.fr/culture/2011/06/21/les-books-des-tagueurs-sont-une-memoire-qu-on-ne-doit-pas-detruire\_744111].
- 18 Hugo Vitrani, « L'école de la rue », dans Aris et Benoit-Blain (dir.), *État de l'art urbain*, p. 113-115.
- 19 Arcanes [arcanes.art].
- 20 Notamment Guillaume Frémond, Merwyn Roué et Antoine Sirizzotti, avec la coordination locale de Sarah Marouani.

- 21 Julien Casse, Sarah Guilbaud et Eloïse Termeau.
- 22 Les autres axes définis sont l'artiste Roger Dimanche (1952-2020), précurseur du street art dans la région ; le terrain de graffiti dit « Vincent-Gâche », très actif au milieu des années 1990, situé le long de la Loire ; et la façade du cinéma Le Katorza, lieu de rencontres et d'œuvres murales d'envergure à partir des années 1990.
- 23 Projet porté par Jacky Lafortune, enseignant en arts plastiques, et Georges Lapassade, ethnologue et sociologue ; Pascal Tessaud, *Paris 8, la fac hip-hop*, France, 2017 [[youtube.com/watch?v=tCxLeLPk\\_30](https://www.youtube.com/watch?v=tCxLeLPk_30)].
- 24 On note la présence d'une seule femme dans la sélection, connue sous le nom de Sandra. Le milieu est alors encore très masculin.
- 25 Tracés à main levée de lettres formant un pseudonyme, souvent agrémenté de symboles et de dessins.
- 26 Nicolas Gzeley, Nicolas Laugero-Lasserre *et al.*, *L'Art urbain*, Paris, Presses universitaires de France, p. 58-65.
- 27 Serge Rémy, « Art ou brouillon de culture ? », *L'Humanité Dimanche*, 18 avril 1991, p. 78-82.
- 28 Vincent Gerhards, « Le salon des graffeurs », *Journal de 20 h*, Antenne 2, 1<sup>er</sup> avril 1991 [[ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab91015754/le-salon-des-graffiteurs](https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab91015754/le-salon-des-graffiteurs)].
- 29 Voir les articles sur Brest dans *Radikal*, n° 46, novembre 2000.
- 30 Pick Up Production, *Les Murs de l'Atlantique. Road trip. Graffiti de l'Ouest*, Paris, Alternatives, 2008.
- 31 Nicolas Gzeley, « La French touch, un logo en guise de signature », *Beaux Arts*, n° 395, mai 2017, p. 54-55.
- 32 Cette citation et les suivantes : *id.* et Mister Fy, « RCF1. Paris, 2004 », *Arcanes*, s. d. [[arcanes.art/index.php/Detail/objects/14648](https://arcanes.art/index.php/Detail/objects/14648)].
- 33 Cette citation et les suivantes : entretien avec RCF1 par Nicolas Gzeley, *Arcanes*, 14 juillet 2022 [[arcanes.art/index.php/Detail/objects/14648](https://arcanes.art/index.php/Detail/objects/14648)].