

Entre tags et mauvaises herbes

L'interstice urbain comme expérience esthétique

VITTORIO PARISI
(*Villa Arson*)

Résumé

Résultants de l'urbanisation mondiale et d'un processus d'exploitation et d'abandon des territoires sous le capitalisme tardif, les interstices urbains semblent préfigurer l'apparition des ruines de nos propres villes. Par ailleurs, la présence constante de trois éléments semble hanter les interstices : les déchets, les plantes spontanées et les graffitis illégaux. Les trois étant généralement associés à un processus de dégradation urbaine, les plantes et les graffitis semblent néanmoins partager une force commune ou, pour le dire avec Henri Bergson, le même « élan vital » : une impulsion incessante à la création, amenant tous les êtres vivants sans distinction à saisir et à transformer chaque morceau de matière et d'espace sur leur chemin. Cet élan prend la forme d'une invasion créative de l'espace, une « esthétique de l'infestation » à travers laquelle tant la végétation que les auteurs de graffiti se réapproprient l'environnement bâti. De ce fait, l'interstice constitue pour la ville contemporaine l'opportunité de redevenir, comme le préconisait Henri Lefebvre, l'œuvre éphémère et perpétuelle de ses habitants.

Mots-clés : interstices urbains, graffiti writing, street art, espace urbain, esthétique de l'infestation

Resumen

Entendiéndose como el resultado de la urbanización global y de un proceso de explotación y abandono de los territorios bajo el capitalismo tardío, los intersticios urbanos parecen presagiar la aparición de las ruinas de nuestras propias ciudades. Además, la presencia constante de tres elementos parece atormentar dichos intersticios: desechos, plantas espontáneas y graffiti ilegal. Los tres, generalmente asociados con un proceso de degradación urbana, las plantas y los graffiti, sin embargo, parecen compartir una fuerza común o, por decirlo con Henri Bergson, el mismo "ímpetu vital": un impulso incesante a la creación, que incita a todos los seres sin distinción a aprovechar y transformar cada pieza de materia y espacio en su camino. Este impulso toma la forma de una invasión creativa del espacio, una "estética de la infestación" a través de la que, tanto la vegetación como los grafiteros, vuelven a adueñarse del entorno construido. Por lo tanto, la brecha constituye para la ciudad contemporánea la oportunidad de volver a ser, como lo recomendaba Henri Lefebvre, el trabajo efímero y perpetuo de sus habitantes.

Palabras claves: intersticios urbanos, graffiti writing, street art, espacio urbano, estética de la infestación

Abstract

Resulting from global urbanization and a process of exploitation and abandonment of territories under late capitalism, urban interstices seem to foreshadow the appearance of our own cities as future ruins. In addition, the constant presence of three elements seems to haunt interstices: generic waste, spontaneous plants and illegal graffiti. Usually associated with a process of urban degradation, the plants and the graffiti nevertheless seem to share a common force or, to say it

with Henri Bergson, the same "vital impetus": an incessant impulse to creation, bringing all living beings without exception to seize and transform each piece of matter and space on their way. This impetus takes the form of a creative invasion of space, an "aesthetic of infestation" through which both vegetation and graffiti writers reclaim the built environment as their own space. As a result, the vacant lot is an opportunity for the contemporary city to become once again, as Henri Lefebvre recommended, the ephemeral and perpetual work of its inhabitants.

Keywords: urban interstices, graffiti writing, street art, urban space, aesthetics of infestation

1. Introduction : l'interstice urbain comme lieu de création

En 2017, durant la dernière phase de notre recherche doctorale, nous avons mené plusieurs explorations dans la banlieue post-industrielle de Pantin, localisée dans le nord-est parisien. Ici, la pratique d'activités artistiques urbaines telles que le *graffiti writing* et le *street art* est à l'ordre du jour, existant à la fois comme phénomène illégal et sous la forme de projets institutionnels ou autorisés, tels que des festivals et des compétitions artistiques¹. Mais qu'est-ce qu'on entend précisément par les termes « *graffiti writing* » et « *street art* » ? Le premier désigne une pratique artistique urbaine (souvent illégale), basée sur l'inscription, peinte à la bombe, du pseudonyme de l'artiste dans un style graphique le plus original possible et inimitable et décliné selon trois formes, que l'on appelle *tag*, *throw-up* ou *flop*, et *street piece*. Le second a, en revanche, des limites plus floues, et désigne différentes formes d'intervention artistique urbaine, illégales ou autorisées : de la peinture murale aux autocollants, des affiches aux installations, etc. Dans cet article, nous nous occuperons surtout de *graffiti writing*. À l'époque des recherches susmentionnées, nos explorations de terrain visaient à observer les différentes manières dont l'art urbain illégal et l'art urbain institutionnel affectaient respectivement les lieux : des ponts du canal de l'Ourcq aux murs aveugles des immeubles, du mobilier urbain aux édifices abandonnés et aux terrains vagues. Le paysage urbain de Pantin se présentait comme particulièrement riche en terrains vagues (**Fig. 1**), et ce fut au moment de ces explorations que nous avons commencé à nous interroger pour la première fois sur la catégorie de l'interstice urbain en tant que lieu singulier de création artistique, et donc en tant qu'objet d'investigation à la fois phénoménologique et esthétique. Plus précisément, le présent article s'intéresse à la relation entre cet objet et les phénomènes créatifs que nous venons de nommer.

¹ Pour un compte-rendu des pratiques artistiques urbaines illégales ou autorisées dans le territoire de Pantin, voir la brochure réalisée par le service Mémoire et Patrimoine de la Ville de Pantin : Vittorio PARISI, 2016, « Parcours d'architecture n. 25. Graffiti et Street Art, histoire et conscience » [PDF en ligne]. Pantin, Archives Patrimoine <URL : <https://www.pantin.fr/information-transversale/publications/graffiti-et-street-art-173>> [02.02.2020].



Fig. 1. Exemple de terrain vague à Pantin, avenue Edouard Vaillant, 2017 © Vittorio Parisi

2. Définition de l'interstice en tant que « lieu-événement »

L'expression « interstice urbain » renvoie à des lieux résultants d'un double processus de surexploitation urbanistique et du délaissement qui lui a succédé. Il s'agit donc de lieux résiduels, intra-urbains et cependant marginaux, existants dans un état d'indétermination spatiale et temporelle : terrains vagues, friches, édifices abandonnées, espaces infrastructurels, etc.

Le sociologue urbain Andrea Mubi Brighenti définit l'interstice comme « un espace résiduel, le résultat d'un seul processus de planification centralisée, ou entre deux plans hétérogènes et discontinus »². Le philosophe Henri Lefebvre avait également observé les conséquences d'un processus de planification discontinu dans sa définition de « société urbaine », à savoir « une société résultant d'un processus d'urbanisation planétaire [...] au cours de laquelle les anciennes formes urbaines éclatent »³. L'origine de l'interstice urbain réside précisément dans un tel processus

² Andrea M. BRIGHENTI (Ed.), *Urban Interstices: The Aesthetics and the Politics of the In-between*, Farnham UK, Ashgate Publishing, 2013, p. XVIII.

³ Henri LEFEBVRE, *The Urban Revolution*, Minneapolis MN, University of Minnesota Press, 2003 [1970], p. 1-2.

« d'implosion-explosion »⁴, ayant pour résultat la déformation du paysage urbain traditionnel. Dans son *Manifeste du Tiers Paysage*, Gilles Clément nous fournit encore une définition assez utile pour comprendre l'interstice : un lieu qui « procède de l'abandon d'un terrain anciennement exploité »⁵, qu'il identifie avec la friche et le terrain vague et qu'il qualifie de « délaissé ».

On pourrait donc dire que l'interstice résulte d'une surexploitation de l'espace dictée par l'idéologie urbaine du capitalisme tardif (idéologie que l'on pourrait résumer avec la formule lefebvrienne « lieu de consommation et consommation des lieux »⁶), et qu'il se définit surtout par son état de négligence et par sa configuration en tant que lieu transitoire. Pour ces mêmes raisons, on pourrait également considérer l'interstice non pas comme un simple lieu physique, mais aussi comme un « événement », puisque sa constitution est temporelle avant même qu'elle ne soit physique : une sorte d'arythmie dans la fréquence cardiaque urbaine. En effet, les interstices urbains ont cet étrange pouvoir de suspendre le sentiment de familiarité produit par le motif habituel des bâtiments et des rues en état de fonctionnement : ils préfigurent ainsi l'aspect que nos villes auraient en tant que ruines, comme dans les scènes post-apocalyptiques annoncées par la science et par la science-fiction, ou déjà réalisées à Tchernobyl ou à Fukushima. L'aura spectrale d'une disjonction temporelle semble donc imprégner des lieux tels que les friches, les terrains vagues, ou les édifices désaffectés, qui donc existent dans une condition d'ambivalence absolue et de suspension métaphysique : des lieux qui *ne sont plus* et, en même temps, *ne sont pas encore*. Une friche, par exemple, est un trou laissé par un édifice démoli (donc un lieu qui n'est plus), mais en même temps ce même trou est un espace de construction pour un nouvel édifice (donc un lieu qui n'est pas encore). Un bâtiment abandonné peut être perçu à la fois comme un lieu de nostalgie, où une activité humaine quelconque avait anciennement lieu (encore une fois, un lieu qui n'est plus), et en même temps un lieu d'effroi, évoquant la possibilité de la ville fantôme (un lieu qui n'est pas encore).

3. Déchets, mauvaises herbes, graffiti : pour une *hantologie* interstitielle

Selon le philosophe suédois Martin Hägglund, la condition d'ambivalence absolue que nous venons d'examiner, consistant dans le fait d'être en même temps *non plus* et *pas encore*, est précisément ce qui définit la figure et la condition du spectre⁷. Cette définition permet également de comprendre la notion de « hantologie », initialement conçue par le philosophe français Jacques Derrida afin de

⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁵ Gilles CLEMENT, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, p. 3.

⁶ Henri LEFEBVRE, *The Right to the City, Writings on Cities*, Oxford UK, Blackwell Publishers, 1996 [1969], p. 170.

⁷ Martin HÄGGLUND, *Radical atheism: Derrida and the time of life*, Stanford CA, Stanford University Press, 2008, p. 82.

décrire l'action spectrale du communisme⁸ : toujours en train de « hanter l'Europe » même après la chute du Rideau de fer, dans un temps qui, comme le dit Hamlet, est « *out of joint* », désarticulé, et dans une condition d'absence et de présence concomitantes. La spectralité des interstices urbains — et donc, leur constitution hantologique — dépend également de cette même condition, puisque l'absence d'activités habituelles et familières au sein de tels lieux s'avère être en réalité la présence de quelque chose d'inhabituel, d'inconnu, d'étrange.

Toujours au cours des explorations des terrains vagues pantinois que nous avons menées en 2017, notre attention avait été retenue par la présence constante et par la hantise de trois éléments : les déchets génériques, les plantes spontanées et les graffitis illégaux [Fig. 2].



Fig. 2. Terrain vague à Pantin, avenue Edouard Vaillant, 2017 © Vittorio Parisi

Chacun de ces éléments contribue au lieu commun qui veut que l'interstice soit un symbole de déclin ou, si l'on veut, de décomposition urbaine : un vide architectural et dysfonctionnel, un lieu négligé, envahi de manière chaotique par la nature, utilisé par les gens pour se débarrasser de leurs déchets et pour des activités illicites telles que le *graffiti writing*. En outre, chacun desdits éléments joue un rôle dans la définition de l'interstice comme un lieu à la fois hantant et hanté : hantant, car, comme nous

⁸ Cf. Jacques DERRIDA, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, New York- Londres, Routledge, 1994 [1993], p. 11.

l'avons vu, l'interstice préfigure l'aspect de nos villes à l'état de ruine ; hanté, car malgré son apparence désertique, l'interstice est la scène de plusieurs activités plus ou moins troublantes.

Deux considérations supplémentaires devraient être faites à ce stade, afin de résumer et compléter cette analyse « hantologique » de l'interstice urbain :

1. Les concepts de déclin ou de décomposition urbaine évoquent l'idée de mort de la ville, et à suivre celles d'expiration, de disparition et d'immobilité. Néanmoins, cela n'est vrai que si notre point de vue est strictement fonctionnaliste, ou tout simplement capitaliste : selon une telle perspective, les choses ont de la valeur dans la mesure où elles peuvent être mises à profit et échangées. Ainsi un terrain vague n'aurait pas de valeur en soi, mais seulement en tant que terrain potentiel de construction et de spéculation immobilière. Néanmoins, un processus de décomposition n'admet aucune immobilité : au contraire, il s'agit à tous égards d'un processus de métamorphose ininterrompue, dans laquelle un corps est altéré sous l'action d'agents pourrissants (moisissures, larves, bactéries, etc.). Si, comme nous l'avons déjà dit, un interstice urbain doit être considéré comme un événement plus que comme un simple lieu, et un événement de décomposition urbaine, alors considérons-le comme un processus de décomposition à travers lequel la ville se transforme perpétuellement. En d'autres termes, dans l'interstice il n'y a pas de place pour l'achèvement, la disparition ou l'immobilité.
2. On peut considérer les trois éléments que nous venons d'énumérer — les déchets génériques, les mauvaises herbes et les graffiti illégaux — comme de véritables « agents pourrissants ». Il nous semble pourtant qu'il y a une différence fondamentale entre les déchets d'un côté et les plantes et les graffiti de l'autre. Les deux derniers sont associables à ce qu'Henri Bergson appelait un « élan vital », une impulsion incessante à la création, amenant tous les êtres vivants à saisir et à transformer chaque morceau de matière et d'espace sur leur chemin⁹. Tant l'action des plantes spontanées que celle des *graffiti writers* investissent l'espace environnant d'une énergie créatrice qui n'a rien à voir avec l'usage ordinaire de l'espace — ce qui est, au contraire, le cas d'un acte en soi nullement créateur comme celui de jeter des déchets.

⁹ Cf. Henri BERGSON, *Creative Evolution*, New York, The Modern Library, 1944 [1907], p. 277.

4. Vers une esthétique de l'infestation

De ce point de vue, tant les graffiti que les mauvaises herbes ont en commun la capacité de transformer des portions de l'urbain de manière inattendue et inhabituelle. Mais ceux-ci semblent aussi partager, en quelque sorte, un certain *modus operandi* ou, pour mieux le dire, une esthétique commune : une esthétique de la spontanéité et de l'invasion, du parasitage et du palimpseste, du mélange et de la superposition. Les plantes spontanées et les graffiti illégaux sont à la fois des actes de résistance à l'architecture préexistante et de réappropriation de l'espace à travers la création de nouvelles formes. Comme le dit le philosophe Emanuele Coccia, les plantes « sont la forme de vie qui a fait du monde le lieu de la figurabilité infinie »¹⁰. De manière semblable, Jean Baudrillard reconnaissait aux graffiti le pouvoir de transformer « les murs et les pans de la ville [...] en un corps sans commencement ni fin »¹¹.

Les graffiti et les mauvaises herbes s'engagent donc dans une interaction vivante, conflictuelle et perturbante avec l'environnement bâti : ils l'attaquent, le hantent, l'infestent. Le verbe « infester » vient du latin « infestare » et « infestus », signifiant respectivement « envahir, attaquer, ravager » et « hostile, menaçant, dangereux ». En français, ce verbe désigne l'acte de ravager un corps, un objet, un endroit par des invasions, des actes de violence réitérés. Son équivalent italien « infestare » s'applique particulièrement aux plantes, et la traduction la plus commune de l'expression « mauvaises herbes » est précisément « piante infestanti », « plantes infestantes ». Le même verbe italien signifie également « hanter » : une « casa infestata » est précisément une « maison hantée ». En ce sens, pour définir l'esthétique commune des mauvaises herbes et des graffiti illégaux nous parlerons d'une esthétique de l'infestation, ou d'une « infesthétique » : graffiti et mauvaises herbes interviennent en tant qu'agents pourrissants dans les lieux qu'ils attaquent et hantent. Ils agissent également comme des suppléments sur les surfaces et les volumes architecturaux, il s'agit d'une qualité qu'ils partagent avec l'ornementation. Les graffiti illégaux comme les mauvaises herbes ont néanmoins le pouvoir de détourner la hiérarchie commune de l'ornementation. Si les ornements sont utilisés pour rythmer, encadrer et embellir des surfaces et des volumes, il n'en va pas de même pour les deux objets de cet étude. Au contraire: leur esthétique est anti-ornementale et soumet l'architecture préexistante au lieu de s'y soumettre. Autrement dit : l'architecture devient l'ornement du graffiti et des mauvaises herbes et non le contraire. Dans la plupart des cas, l'ornement est servile à l'architecture ou entretient avec celle-ci une relation harmonieuse. Le pouvoir infestant et anti-ornemental des graffiti et des mauvaises herbes réside au contraire dans le fait qu'il s'agit d'agents parasites, exploitant l'élément

¹⁰ Emanuele COCCIA, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot et Rivages, 2016, p. 25.

¹¹ Jean BAUDRILLARD, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 126.

architectural au lieu de le servir : ils ont tendance à subordonner l'architecture à leur besoin connaturel de chaos esthétique (« figurabilité infinie », comme le dit Coccia ; « insurrection par les signes », comme le dit Baudrillard), ce qui est l'essence de leur élan vital. Cependant, un tel élan vital n'est pas destiné à embellir les endroits et les surfaces saisis par les *graffiti writers* et les mauvaises herbes : même si notre propre regard ne peut s'empêcher d'esthétiser ces lieux comme des ruines, il est assez évident que les mauvaises herbes ne se soucient pas d'y ajouter de la valeur esthétique, et la même chose peut être avancée pour le *graffiti writing* vandale, qui agit au contraire pour subordonner l'environnement architectural à son propre vouloir esthétique.

Néanmoins, sous l'influence des graffiti illégaux et des mauvaises herbes, les lieux subissent une transformation : ils cessent d'exister du simple fait de l'exploitation de l'espace et deviennent des lieux de création spontanée et autonome. En effet, la présence de mauvaises herbes et de graffiti illégaux révèle certains endroits pour ce qu'ils sont réellement : précisément des lieux interstitiels, suspendus entre un *non plus* et un *pas encore*, ayant donc perdu leur identité et leur fonctionnement d'origine et étant en attente d'une nouvelle identité. En empruntant une expression à Marc Augé tout en souhaitant souligner le caractère non-identitaire de ces lieux, nous pourrions les appeler des non-lieux¹². En même temps, tout en révélant ces lieux en tant que non-lieux, les graffiti et les mauvaises herbes parviennent à transformer les non-lieux en lieux, autrement dit, ils leur confèrent une nouvelle identité.

5. Conclusion : l'interstice en tant qu'œuvre

Concernant la question de l'identité urbaine, dans *Le droit à la ville* Henri Lefebvre décrit plusieurs modèles urbains qui se sont succédés au cours de l'histoire (par exemple la ville orientale, la ville gréco-romaine, la cité médiévale, etc.), et au sein desquels les citoyens étaient directement impliqués dans la production de l'espace et dans la création de l'identité de leurs propres villes. Lefebvre appelle cela « une société de Fêtes »¹³ : foires, spectacles théâtraux, jeux de toutes sortes, sont toutes des activités à travers lesquelles « habiter » la ville signifie aussi et surtout faire de la ville sa propre œuvre éphémère et spontanée. Avec l'avènement de la ville capitaliste — c'est-à-dire, comme nous l'avons vu avec Lefebvre, avec l'industrialisation et la conséquente urbanisation planétaire des territoires — des changements radicaux ont lieu dans la manière dont l'espace urbain est produit : être

¹² Cf. Marc AUGÉ, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992. Par cette expression, Augé indique « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique » (p. 100). Bien que notre définition d'interstice entre dans la catégorie des non-lieux telle qu'elle a été théorisée par Augé, ce dernier y inclut également tous ces lieux produits par ce qu'il appelle la surmodernité, c'est-à-dire un temps caractérisé par une surabondance spatiale et événementielle et dont l'expérience peut être à la fois modeste ou luxueuse : des aéroports aux stations service, des centres commerciaux aux chaînes d'hôtel, etc. (*Ibidem*).

¹³ Henri LEFEBVRE, *The Right to the City*, *Op. cit.*, p. 150.

citoyen ne signifie plus *habiter* — et donc participer activement à la production de l'espace — mais plutôt être confiné dans un *habitat* — et donc se voir attribuer passivement un espace conçu selon les rythmes et les impératifs de la ville capitaliste. La ville devient à la fois « lieu de consommation et consommation des lieux », où les objets prennent de la valeur dans la mesure où ils peuvent être échangés, c'est-à-dire dans la mesure où ceux-ci sont rentables. Même tout ce qui habituellement tombe dans la catégorie de la fête ne semble pas faire exception à cette règle. La ville capitaliste apparaît tout à fait comme une ville festive et débordante de culture. Cependant, Lefebvre remarque encore que dans cette apparente « centralité culturelle » de la ville capitaliste, la culture ne peut être que « stérile » : une culture « organisée, institutionnalisée et [...] bureaucratisée »¹⁴. Dans la société urbaine, l'autonomie et l'improvisation doivent céder leur place à une administration ainsi qu'à une normativité perpétuelles : même les phénomènes créatifs urbains tels que le *graffiti writing* et le *street art* ont tendance à être acceptés uniquement en tant que phénomènes planifiés, administrés et institutionnalisés (les festivals de *street art* ou les soi-disant « murs autorisés » en sont des exemples assez éloquents).

Pour que la ville redevienne l'œuvre spontanée et éphémère de ses habitants, Lefebvre évoquait la nécessité d'une obsolescence de l'espace au profit du temps¹⁵ : en tant que lieu-événement par excellence, dans lequel la ville redevient l'œuvre spontanée de ses habitants humains et végétaux, l'interstice semblerait répondre à cette nécessité.

¹⁴ *Ibidem*, p. 170.

¹⁵ *Cf. Id.*, p. 173.