

LES MURS

une lecture

de la ville

LIEUX

DE MÉMOIRE

à travers ses

traces écrites

LIEUX

D'HISTOIRE

*Le temps passait, les nuits et les jours, la pluie, le vent, qui délavaiient les dessins d'enfants, éparpillaiient les objets, effaçaiient les slogans, estompant leur colère. Et l'on se disait : c'est cela, un monument, qui brandit haut dans le ciel une mémoire active, vivante, fragile ; ce n'est que cela, une ville, cette manière de rendre le passé habitable et de conjoindre sous nos pas ses fragments épars ; c'est tout cela, l'histoire, pourvu qu'elle sache accueillir du même front les lenteurs apaisantes de la durée et la brusquerie des événements.**

* Patrick Boucheron, *Ce que peut l'histoire*, 2015

LES MURS, LIEUX DE MÉMOIRE, LIEUX D'HISTOIRE

*une lecture de la ville
à travers ses traces écrites*



Toutes les images non légendées présentes à l'intérieur de ce texte
ont été réalisées par l'autrice.



I - À CÔTÉ DE LA PLAQUE

- 1. Des déambulations & des monuments 13
- 2. Devoir, travail, lieu de mémoire? 15
- 3. Mur & dualité 19



II - QUAND LES MURS COMMÉMORANT

- 1. Les plaques commémoratives par Philippe Apeloig 23
- 2. Commémorations, formes spontanées & deuil national 28
- 3. Déambulation à Paris 39



III - EXPRESSIONS ILLÉGALES & MÉMOIRE URBAINE

- 1. Les murs comme terrain de contestation 57
- Le cas d'Exarcheia à Athènes
- Entretien avec Ella Villaumié 66
- Déambulation à Athènes 75



IV - QUE FAIRE DE CES TRACES?

V - INDEX DE FORMES

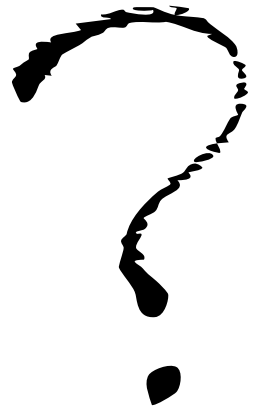
VI - BIBLIOGRAPHIE

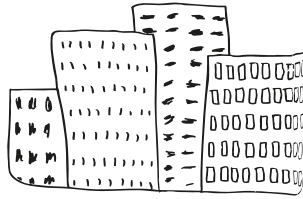
- 2. Des traces urbaines témoins de l'histoire des villes 91
- Entretien avec Colline Sunier 93
- Entretien avec François Chastanet 98



TOURISTS
DO WHAT

I. À CÔTÉ DE LA PLAQUE





1. DES DÉAMBULATIONS & DES MONUMENTS

Deux thèmes reviennent régulièrement dans mes projets : l'espace public et la mémoire collective.

Mon intérêt était d'abord porté sur la notion de quartier dans les grandes villes, avant d'évoluer vers une fascination pour l'architecture et les grands ensembles. Aujourd'hui, j'aime intégrer dans mes projets des éléments liés à la déambulation, à la cartographie, aux plans urbains. En me demandant ce qui a pu susciter cet intérêt, je me suis fait la réflexion que lorsque j'y déambule, ma curiosité est particulièrement sollicitée : je flâne, j'observe, je découvre. Mon œil est attentif aux images que peuvent produire la ville.

En parallèle, la question du «devoir de mémoire» – c'est ainsi que je l'appelais jusqu'à récemment – m'accompagne depuis toujours. Elle est sans doute ancrée dans mon histoire familiale : mon grand-père a vécu la perte d'un père déporté à Auschwitz. Je sens ainsi que la mémoire collective autour des victimes de la Seconde guerre mondiale et de la Shoah est un sujet qui me touche directement. Je me souviens d'ailleurs avoir été profondément marqué par des lieux de mémoire autour de cet évènement : le mémorial aux juifs assassinés d'Europe et le musée juif à Berlin, que j'ai eu l'occasion de visiter. Je garde aussi un vif souvenir du mémorial du 11 septembre à New York, où deux vides vertigineux comblent l'absence des tours et entretiennent la mémoire des attentats.

C'est en voulant faire dialoguer ces deux thèmes – espace public et mémoire collective – que s'est imposé mon sujet de mémoire.

Au départ, j'avais du mal à identifier précisément le type de formes graphiques sur lesquelles je voulais concentrer mes recherches. J'ai d'abord pensé aux plaques commémoratives : d'une part, elles sont partout, elles résistent au temps qui passe, et intuitivement, c'est le médium que m'évoquent le lien entre espace public et mémoire collective. D'autre part, j'avais été marqué par le livre de Philippe Apeloig, *Enfants de Paris 1939-1945*¹. J'étais sensible à l'idée qu'un graphiste, animé par les enjeux de mémoire collective, entreprenne de réunir dans un ouvrage l'ensemble des plaques commémorant les victimes de la Seconde Guerre mondiale. Seulement, l'idée de ne porter le sujet de ce mémoire uniquement sur l'objet qu'est la plaque commémorative : froid, géométrique, avec pour principal contenu de la typographie, rarement illustrée, et par un drapeau français de temps en temps, ne m'enchantait guère.

Ce sont mes déambulations à Athènes qui m'ont aidées à éclaircir cette réflexion et à mettre le doigt sur quelque chose. Les murs de cette ville, remplis de textes, d'images, donnent à voir l'expression d'une population en colère, animée par un besoin de s'affirmer, de se souvenir, de résister. J'ai d'abord fait le constat que les formes graphiques à étudier y sont nombreuses : tags, graffitis, affiches, collages... C'est ce constat qui m'a progressivement amené vers mon choix de sujet : je pouvais m'intéresser à la mémoire collective dans l'espace public sans pour autant me limiter aux plaques commémoratives. Toutes ces interventions graphiques ont un point commun : elles se déploient sur les murs de la ville. La solution était alors de parler des « murs dans l'espace public comme vecteur d'intervention graphique au service du travail de mémoire collective ».

Mais parle-t-on ici de mémoire collective ? Les sujets qui dominent sur les murs d'Athènes sont politiques, leur but est de contester l'ordre établi. On y dénonce la gentrification, les violences policières, institutionnelles, les crimes de guerre ... Ce sont des sujets d'actualité, qui animent le présent : peut-on parler de mémoire collective si celle-ci s'ancre dans le présent ?

2. Maurice Halbwachs,
La mémoire collective, Paris:
presses universitaires
de France, 1950

3. Paul Ricoeur,
La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli,
Paris, 2000, Seuil

4. Jeffrey Andrew
Barash, « Qu'est-ce que
la mémoire collective ? ».
*Revue de métaphysique et
de morale*, no 50, 2006

Peut-être qu'une définition s'impose.



2. DEVOIR, TRAVAIL, LIEU DE MÉMOIRE

Avant de commencer mes recherches, je définissais la mémoire collective comme une chose appartenant au passé, à l'Histoire, une chose inscrite dans les mémoires parce que vécue par un groupe, un collectif, puis racontée, transmise.

C'est en 1950 que la notion de mémoire collective est théorisée pour la première fois par le sociologue et philosophe français Maurice Halbwachs². Il est le premier à conceptualiser la mémoire comme phénomène social et non plus uniquement psychologique. Sa réflexion apporte une vision nouvelle de la mémoire en opposition à l'école des psychologues : selon lui, on ne peut pas penser la mémoire individuelle sans la ramener au collectif, sans penser les « cadres sociaux » de la mémoire.

Celle-ci serait influencée par la représentation collective du passé, nourrie par les cadres de pensée et de vie des groupes auxquelles nous appartenons.

Mais alors, si tout vécu personnel est influencé par une époque, une société, des éléments extérieurs à l'individu, qu'est-ce qui n'est pas mémoire collective ?

Dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli*³, Paul Ricoeur propose également une analogie entre mémoire personnelle et collective. À la différence d'Halbwachs, il pense que c'est en s'appuyant sur la mémoire individuelle que l'on comprend la mémoire collective. Dans sa définition, celle-ci est pensée à grande échelle, on parle de collectivités importantes, on aborde les questions de devoir de mémoire, de commémorations. Pour le philosophe J. Andrew Barash, cette approche comporte des limites. Dans l'article intitulé « *Qu'est-ce que la mémoire collective ?* »⁴, il explique que certains aspects de la mémoire collective vont au-delà de la mémoire personnelle,

comme par exemple les symboles, les rites, les institutions... Mais aussi ce qui se transmet sans être lié à un vécu personnel clair, ce qui est «métapersonnel» ou «transindividuel».

C'est cette dimension métapersonnelle du symbole qui pourrait nous aider à dépasser le cadre du rapport analogique avec la personne auquel se limite la théorie de la mémoire collective chez Ricœur.

Il parle ensuite d'échelle et de temporalité de la mémoire collective. Il peut s'agir, par exemple, de l'expérience d'un groupe restreint.

*que ce soit une famille, une classe d'école ou une association professionnelle. {...}
À un autre niveau, nous pouvons évoquer les souvenirs que des groupes beaucoup plus étendus partagent, mais qui, relevant de pratiques collectives bien plus anciennes que chacun des membres du groupe, marquent d'une façon fondamentale l'identité personnelle de chacun.*

Ainsi la mémoire collective s'inscrirait dans des temporalités beaucoup plus longues que la mémoire personnelle, traverserait des générations, des révolutions culturelles, des traumatismes collectifs, allant bien au-delà du vécu d'un individu. Enfin, et toujours selon Barash, cette analogie avec la mémoire individuelle masquerait le fait que la mémoire collective est construite, au sens qu'elle peut-être racontée, retenue, perçue de façons différentes, elle peut-être omise, écrasée par d'autres récits ...

La mémoire collective dure aussi longtemps que vivent les membres du groupe qui s'en souviennent et disparaît avec eux. C'est à ce moment que la mémoire collective vivante, comme Paul Ricœur l'a bien montré en suivant la théorie de Maurice Halbwachs, cède la place à l'enquête et au récit historique qui, faisant suite à la disparition de tout souvenir vivant, cherche à représenter l'événement

Pour synthétiser, il faudrait prendre en compte différentes choses pour bien penser la mémoire collective. D'une part l'analogie entre mémoire personnelle et collective. D'autre part, il faudrait prendre en compte la partie liée au «travail de mémoire», aux formes utilisées pour entretenir celle-ci. L'auteur nous parle de sources symboliques (symboles, rites, commémorations, institutions, monuments, mythes, récits culturels ...) et de sources «métapersonnelles», c'est à dire ce qui dépasse l'individu, ce qui inclut mémoire institutionnelle, mémoire culturelle, mémoire ritualisée.

C'est à partir de la densité de ses multiples stratifications que l'incorporation symbolique permet à la mémoire collective de se perpétuer bien au-delà des vies de ceux qui ont directement assisté à un événement dans son articulation à la fois continue et changeante. Ainsi certains souvenirs ou symboles existent chez l'individu même si celui-ci ne les a pas vécus.

J'aime bien cette dernière idée. J'ai l'impression qu'elle donne une vision synthétique de ce qu'est la mémoire collective: un souvenir partagé d'un moment que l'on a pas forcément vécu.

Le point de vue de cet article se rapproche d'une autre thèse sur la mémoire collective, développée par Pierre Nora, dans « *Les lieux de la mémoire*⁵ ». Cet œuvre collective réunissant plus de 120 chercheurs, introduit la notion de lieux de mémoires, qui seraient indissociables de la mémoire collective. Par lieux de mémoires, on entend des espaces physiques, des symboles, des institutions, des pratiques, dont le but est de commémorer, de maintenir au présent quelque chose de passé. Cet ouvrage propose également une distinction entre mémoire et histoire. Ces deux notions n'étant pas opposées mais complémentaires. La mémoire est présentée comme vivante, incarnée, affective, fragile, toujours en évolution. Tandis que l'histoire serait savante, critique, distanciée.

Retournons à Athènes. Comme je l'ai souligné plus haut, à première vue, les graffitis contestataires qui ornent les rues de la ville traitent de sujets d'actualité, s'inscrivent dans le présent, ils ne font

pas encore partie de l'histoire. Parmi les thèmes abordés, il me semble que certains d'entre eux oscillent entre passé et présent. Un sujet qui domine par exemple, est celui de la gentrification. À *Exarcheia*, cœur historique du mouvement anarchiste et contestataire d'Athènes, un grand nombre d'inscriptions témoigne des changements auxquels le quartier fait face depuis plusieurs années, ils donnent à voir le positionnement des habitants qui résistent face à ces transformations. Ainsi, il n'est pas rare de tomber sur, entre autres, des «tourists go home» (fig. 1), «fuck air bnb» (fig. 2), mais aussi sur des affiches, collages (fig. 3) invitant à rejoindre des assemblées générales pour discuter du phénomène.

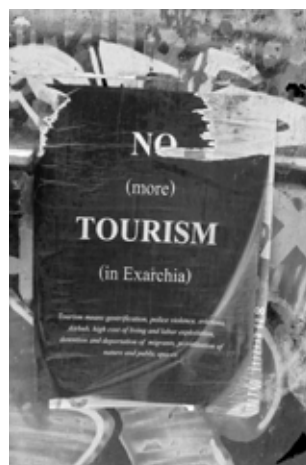
Ces inscriptions témoignent implicitement de l'évolution, du changement auquel le quartier fait face. Elles sont le témoin d'un environnement regretté, passé. Alors, peut-on parler de mémoire collective? Mettons en regard cette étude de cas avec les critères avancés par ora dans *Les lieux de mémoire*: ces écritures contestataires témoignent d'événements vécus par un groupe. Elles sont vivantes, elles découlent de diverses émotions, dont la colère, elles sont affectives. Elles sont temporaires, parce que les médiums utilisés sont fragiles. Elles peuvent se faire recouvrir, retirer à tout moment. Elles sont donc en constante évolution. En ce sens, elles rentrent dans la catégorie de ce que Pierre Nora appelle «mémoire». Mais peut-on parler de «lieux de mémoire»? Il n'est pas question ici de commémoration. On ne commémore pas quelque chose qui vit encore. On ne fait pas appel au souvenir, à la mémoire, puisqu'on parle d'une chose qui est en train d'advenir. Leur but n'est pas de durer dans le temps, ce sont des formes éphémères. On ne peut pas regrouper dans une même catégorie des objets mémoriaux liés à des faits historiques importants et des écritures traitants de faits d'actualité dont le but est de militer pour faire changer le futur.

Mais alors, c'est quoi mon sujet?

Il me semble que lorsque l'on parle de lieux de mémoire on parle en fait de travail de mémoire, des moyens utilisés pour faire exister, perdurer la



(fig. 2)



(fig. 3)

6. Béatrice Fraenkel,
«Les écritures exposées»,
Linx n°31, «Écritures»,
1994, p. 106

mémoire collective.

Dans «*Les lieux de la mémoire*» les formes mises en avant sont matérielles (monuments, musées, archives, commémorations), fonctionnelles (rituels, fêtes, cérémonies) et symboliques (emblèmes, hymnes, mythes nationaux).

La question que je me pose alors est la suivante : les murs dans la ville sont-ils des lieux de mémoire ?



3. MUR & DUALITÉ

Dès l'antiquité, les murs de la cité jouent un rôle essentiel dans la propagation de la parole au service du collectif. Au VI^e siècle avant J-C, les premières lois instaurant la démocratie furent affichées sur les murs d'Athènes. En 462, à Rome, une proposition de loi exigeant l'affichage public des textes juridiques y fut placardée⁶. Depuis, les murs n'ont cessés d'accompagner l'histoire. On pense bien évidemment au mur de Berlin, sur lequel aujourd'hui encore des images illustrent la période du rideau de fer pendant la guerre froide. On pense à mai 68, aux slogans, aux affiches qui recouvraient les murs de Paris et portaient la voix des jeunes militants de gauche. Ou plus récemment au mouvement des collages féministes, ces feuilles A4 et ces pinces mis au service des voix contre les violences sexuelles et sexistes.

Avant même de s'intéresser à ce qui est présent sur le mur, on pourrait s'intéresser à la racine du mur, au support lui-même. Déjà l'architecture dit quelque chose, donne des renseignements sur l'époque, le courant architectural, et par ce biais le contexte social, politique environnant le mur au moment où il a été bâti.

Avant même d'être recouvert, le mur est porteur d'histoire. Au 19^e siècle, Victor Hugo évoquait le mur comme support de propagation de mémoire⁷. Il prédisait que l'arrivée de l'imprimerie générerait la mort de ce moyen de communication. Aujourd'hui, même si pour des raisons évidentes les moyens utilisés sont principalement ceux de l'édition et du numérique, le mur comme support d'expression est toujours omniprésent dans l'espace public. Alors, au moment où les images, les mots s'y apposent, une superposition prend forme, celle entre l'histoire qui est racontée par le mur comme support, et celle qui est transmise par cette deuxième couche que sont les écritures exposées.

Le mur agit comme une passerelle entre la mémoire, celle que l'on vit, que l'on se raconte, que l'on transmet, et l'espace public, dans lequel chacune est libre de circuler, d'observer ou d'intervenir ... Nous nous intéresserons dans ce travail de recherche aux typologies d'écritures présentes sur ces murs passerelles, qu'elles soient officielles ou non, et nous nous interrogerons sur leurs rôles dans la transmission de la mémoire collective.



(fig. 1)



II. QUAND LES MURS COMMÉMORENT





{fig. 5} Philippe Apeloig, *Enfants de Paris 1939-1945*, op.cit, p.8



{fig. 9} *ibid*

8. Salomé Guez, 1000
plaques commémorant la
Seconde Guerre mondiale
sur les murs du Panthéon,
Entretien avec Philippe
Apeoig, Connaissance
des Arts, n°72, 2021

9. Philippe Apeoig,
Enfants de Paris 1939-
1945, op.cit, p.8



1. LES PLAQUES COMMÉMORATIVES PAR PHILIPPE APEOIG

*Graphiste, je voudrais tracer un trait d'union entre
mémoire et typographie en partageant l'émotion
qui se dégage des plaques, leur beauté et le
message qu'elles délivrent.⁸*

C'est au début du XVII^e siècle qu'apparaissent les premières plaques de rue. Le duc de Sully décide d'attribuer aux rues des noms de personnages du royaume. Au départ, elles sont informatives, indiquent le nom des rues, donnent des indications aux passant.es, les guide. Parmi ces plaques, certaines sont à visée commémoratives. Elles servent à rendre hommage, informer au sujet de personnes qui ont marqué l'histoire du lieu où elles sont apposées.

Gravées dans la pierre, fixées sur le fer, la brique, le ciment ou le béton, elles s'inscrivent dans la mémoire officielle et n'ont pas le caractère éphémère qui caractérise les écritures spontanées de l'espace public, telles que les graffitis ou les affiches. Les plaques sont toutes uniques : leur format, leur taille, leur medium peuvent varier.

Philippe Apeoig, designer graphique et typographe, a consacré dans un épais volume paru en 2018, 1120 pages aux plaques commémoratives parisiennes de la Seconde Guerre mondiale : « Enfants de Paris, 1939-1945 ».

{fig. 4} Pour l'auteur, la parution de ce livre est « une manière de donner à voir la beauté de ces plaques, ainsi que leur histoire, d'ouvrir le regard sur ces traces qui passent pour inaperçues ».

Le livre est composé de la façon suivante : un imposant bloc contenant les 1120 pages faisant atteindre au moins les 2kg au livre. Les premières et dernières pages du livre sont composés de zoom sur certaines plaques, donnant à voir les détails qui



{fig. 4} Ibid

les composent, les caractères typographiques utilisés, les couleurs, les matériaux. {f10. 5} On sent à travers ces pages l'intérêt de l'auteur pour le dessin de caractère. À la page 35, au milieu de pages consacrés à un texte de l'auteur, on apprend qu'au départ, ce dernier se sentait impressionné par les plaques, qu'il n'osait pas les approcher, prenait des photos à distance, « Pas de gros plan. Pas de zoom ». Dans ces pages, il y a d'abord un espace où l'auteur se livre, s'étend sur son contexte familial, sur son rapport à la Seconde Guerre mondiale, à la Shoah. De novembre 1939 à septembre 1945, ses grands-parents et leurs trois enfants furent cachés à Châteaumeillant, dans le Cher, avec une trentaine d'autres familles juives. Le 20 novembre 2004, à la demande d'Ida, la mère de l'auteur, une plaque est apposée à la mémoire des Justes ayant œuvré pour sa survie et celle des autres familles. Ensuite, une préface intitulée « Voir et écouter les murs » nous est proposée par l'auteure Danièle Cohn, qui apporte un regard extérieur et distancié sur l'ouvrage. C'est à la page 73 que débute la présentation des plaques parisiennes couvrant la période 1939-1945. Celles-ci sont présentées par arrondissement, du 1er au 20ème. Ainsi, de la page 73 à la page 1100, il n'est question que de photographies. On se rend compte de la diversité qui émane de ces plaques. D'une plaque à l'autre, les formes, les couleurs, les caractères typographiques varient. Parfois, des dessins, des portraits, des drapeaux sont gravés.

Pour le graphiste, ces plaques sont devenues une véritable obsession. Il a mené ce travail d'enquête accompagné d'une équipe motivée et passionnée, une sorte de jeu de piste qui les ont mené dans des lieux parfois inattendus : les égouts, les couloirs du métro, les façades oubliées, jusqu'au sommet de la Tour Eiffel.

Ces plaques racontent l'histoire de résistants et résistantes, de Juifs et de Juives, de gendarmes, d'enfants, de travailleurs et travailleuses de la RATP, de Justes. Elles portent la mémoire collective, en silence.

Pourtant, dans l'œuvre de Pierre Nora « Les lieux de mémoire »¹¹, la plaque commémorative n'apparaît jamais parmi les exemples rassem-

blés pour illustrer ce qu'est un lieu de mémoire. Vis-à-vis de cette incohérence, Apeloig évoque le caractère discret, silencieux de ces plaques, le fait qu'elles se fondent dans le paysage de la rue, dans le mur, contrairement au cimetière ou aux monuments aux morts qui sont des lieux de recueillement.

Certaines d'entre elles ont particulièrement marqué Philippe Apeloig, par leur forme et leur matérialité. Il évoque avec émotion la plaque étroite de la rue d'Ormesson {fig. 6} dans le 4^e arrondissement, ou encore la seule plaque ronde {fig. 7} de Paris pour cette période, située rue Saint-Honoré dans le 1^{er} arrondissement. Cette dernière, au lettrage doré en anglais, rend hommage à des aviateurs britanniques qui se sont écrasés sur les grands magasins du Louvre en 1943. D'autres plaques, plus discrètes, bouleversent par leur état: lettres effacées par le temps, surfaces abîmées, matériaux variés – pierre de taille, meulière, brique, carrelage, béton. Chacune semble chargée d'émotion.

L'auteur accorde à ces plaques une valeur esthétique indéniable. Il y perçoit une immense richesse graphique: lettres peintes, gravées, dorées ... {fig. 8, 9} À ses yeux, elles forment un étonnant catalogue de créations typographiques, un hommage involontaire mais puissant aux dessinateurs de lettres – métier qu'il exerce lui-même avec passion.

Initié à la typographie par Roger Druet, qui lui a transmis l'amour des formes et des signes, il considère chaque lettre comme un personnage à part entière. Certaines deviennent capitales et s'imposent, d'autres s'allongent, se courbent, s'effacent. Elles se déguisent, grossissent ou s'affinent, ponctuées d'accents qui deviennent autant de variations expressives. Dans son propre travail de graphiste, Philippe Apeloig s'efforce de se mettre au service de la lettre, de lui donner corps, souffle et mémoire.

Cet ouvrage établit un lien sensible et original entre le fond et la forme de ces plaques. Loin de se limiter à son histoire familiale, Philippe Apeloig propose une traversée du Paris des années 1940: sa géographie, ses murs, sa mémoire, mais surtout la vie et la mort d'hommes, de femmes et d'enfants, célèbres ou anonymes, pris dans les filets de l'Occupation.



{fig. 6} *ibid*



{fig. 7} *ibid*



{fig. 8} *ibid*

Les plaques commémoratives sont des objets de mémoire «nobles». Elles sont légales, pérennes, officielles. Ce n'est pas le cas de toutes les formes de mémoire collectives. Parmi les médiums non officielles, certains vont à l'encontre de l'ordre établi, participent à la «désobéissance civile». D'autres, bien que non officielles, participent malgré tout à une forme de cohésion nationale ...



2. COMMÉMORATION, FORMES SPONTANÉES & DEUIL NATIONAL

Le 17 décembre 2015, l'historien Patrick Boucheron présentait sa leçon inaugurale au collège de France. Il fit le choix d'introduire celle-ci par quelques phrases évoquant les attentats du 13 novembre, dont les faits se produisaient quelques semaines plutôt.

«Il y a un mois, je suis retourné place de la République. Comme tant d'autres, avec tant d'autres, incrédules et tristes. Le soleil de novembre jetait une clarté presque insolente, scandaleuse dans sa souveraine indifférence à la peine des hommes. Depuis janvier 2015, comme une houle battant la falaise, le temps passait sur le socle de pierres blanches qui fait un piédestal à la statue de Marianne. Le temps passait, les nuits et les jours, la pluie, le vent, qui délavèrent les dessins d'enfants, éparpillèrent les objets, effaçaient les slogans, estompant leur colère. Et l'on se disait : c'est cela, un monument, qui brandit haut dans le ciel une mémoire active, vivante, fragile; ce n'est que cela, une ville, cette manière

10. Patrick Boucheron
Ce que peut l'histoire, leçon
inaugurale au Collège
de France, 2015

11. Jardin du 13
novembre, Place Saint
Gervais, 75004 Paris

12. Agence de paysage
fondée par François
Vadepied et Mathieu
Gontier

de rendre le passé habitable et de
conjoindre sous nos pas ses fragments
épars ; c'est tout cela, l'histoire, pourvu
qu'elle sache accueillir du même front les
lenteurs apaisantes de la durée et la
 Brusquerie des événements. »¹⁰

Aujourd'hui, 10 ans plus tard, ce même évènement
est commémoré. La place de la République, les
terrasses, le Bataclan sont de nouveau exploités &
les bougies, les fleurs, les affiches affluent pour
réactiver sa mémoire.

Je décide de me rendre sur les lieux de l'attentat.

Je commence mon périple par le jardin
du 13 novembre 2015¹¹, dont l'inauguration avait
lieu ce même jour, dix années plus tard. Le lieu,
dont le projet a été porté par *Wagon Landscaping*¹³
depuis 2019, est organisé de la façon suivante: sur
une grande place s'ouvre de part et d'autre
un parcours, occupé par de grandes pierres grises
elles même occupées par des jardinets, de la mousse,
des arbres. Sur chaque extrémité du jardin on trouve
une pierre gravée par le nom du lieu « Jardin du 13
novembre 2015 ». {fig.10} Sur une autre pierre
un écriteau est fixé sur lequel on peut lire une
cartographie et un texte informatif. {fig.11,12}

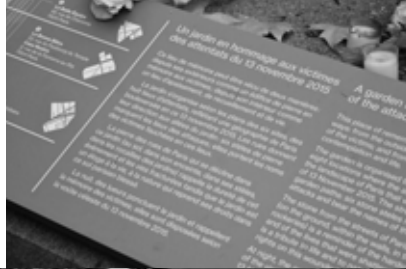
Le jardin est pensé comme un parcours
dans lequel les visiteur-euses sont invité-es à déam-
buler. L'espace est conçu pour faire écho à la
géographie des lieux de l'attentat. Sur le sol sont
inscrits des noms de rue et chacune d'elles mènent
vers des lieux représentés par des pierres, un ou
deux lieux par pierre. {fig.13} Les noms des lieux
accompagnés d'un plan : le Bataclan, le stade de France,
la Belle Équipe, la Bonne Bière & la Casa Nostra,
le Petit Cambodge & Le Carillon, ainsi que les
noms des victimes y sont gravés. (fig.13-22)

De nombreux bouquets, de nombreuses bougies
sont déployés sur l'ensemble de l'espace,
particulièrement autour des pierres à l'effigie
des lieux. (fig.13-22)

{fig.13}



{fig.14}



{fig.12}



{fig.10}



{fig.11}

{fig.21}



{fig.22}

{fig.15}



{fig.16}



{fig.17}



{fig.18}



{fig.20}



{fig.19}

Le matériau choisi pour représenter les lieux des attentats, la pierre, massive, irrégulière, semble vouloir rappeler la dureté de l'évènement commémoré. D'un autre côté, la couleur générée par le jardin, les arbres, les plantes, les fleurs, crée un contraste et souligne le déploiement du vivant face à la mort. Malgré la localisation de ce lieu de mémoire, au centre de Paris, proche de la route, d'un centre commercial, j'ai ressenti une forme de calme et d'apaisement s'emparer de mon corps au moment où il s'est trouvé à l'intérieur. Pour les visiteurs autour de moi, il me semble que c'était la même chose. Même si les nuisances sonores règnent autour de la place, une fois à l'intérieur, le silence prend le dessus. Je crois que j'avais ressenti quelque chose de similaire lorsque j'avais visité le mémorial du 11 septembre à New York.

Je quitte le jardin du 13 novembre dans l'idée de continuer mon périple.

Sur le mur de l'Hôtel de ville que je longe pour rejoindre le métro, je remarque une succession de panneaux avec, sur chacun d'eux, 2 photographies, un nom, qui semble s'apparenter à celui du/de la photographe, un texte à droite de la photographie de gauche avec pour titre «Le journal du 13». (fig.23) Je comprends qu'il s'agit d'une exposition dans le cadre de Paris photo sur le thème des attentats du 13 novembre. La parole est donnée à des photographes qui racontent le souvenir qu'ils ont du moment où l'évènement s'est produit. Ils proposent une «réponse» à l'attentat à travers des mots et des images.

La suite du parcours m'amène vers un deuxième lieu: le bar La Belle Équipe¹³.

De l'autre côté de la rue, un autel s'est improvisé. Au centre, une plaque commémorative est apposée. {fig.24} Sur celle-ci, gravée dans le marbre, on peut lire:

«EN MÉMOIRE DES VICTIMES BLESSÉES ET
ASSASSINÉES DES ATTENTATS DU 13
NOVEMBRE 2015 AUX 21 VIES FAUCHÉES»

suivie des 21 noms des victimes. Tout autour de cette plaque, divers éléments sont déployés. Des fleurs, des bougies, quelques dessins d'enfants, et surtout, des affiches sont imprimées en noir



{fig.23}



{fig.24}

14. Le *Bataclan*,
50 boulevard Voltaire,
75011 Paris

15. Le *Carillon*, 18 rue
Alibert, 75010 Paris

16. Le *Petit Cambodge*, 20
rue Alibert, 75010 Paris

et blanc avec les photos et prénoms des victimes. Cette situation {fig.24,25} met en avant la coexistence de deux formes à priori opposées : l'une est institutionnelle, répond à des normes légales et pérenne, le matériau utilisé est noble, fait pour durer dans le temps. L'autre au contraire occupe indûment l'espace, elle est illicite, précaire, éphémère. Deux formes opposées dont le but est le même : faire vivre la mémoire des défunts, les commémorer.

Je remonte le boulevard Voltaire et arrive devant le lieu où la violence a touché le plus grand nombre de victimes: Le *Bataclan*¹⁴. Sur le mur à côté de l'entrée, une plaque {fig.26} discrète est apposée, sur laquelle on peut lire :

«EN MÉMOIRE DES VICTIMES ASSASSINÉES
ET BLESSÉES EN CES LIEUX LE 13 NOVEMBRE
2015»

suivi d'une plus petite inscription informant qu'

«UNE STÈLE EST ÉRIGÉE DANS LE JARDIN EN
FACE».

Au pied de l'arbre qui fait face aux bataclans, quelques bouquets et bougies ont survécus à la pluie des deux dernières semaines. (fig.27) Dans le jardin d'en face donc, une imposante stèle sur laquelle les 91 noms de victimes sont gravés. (fig.28)

Je marche direction place de la République, dans l'espoir d'y trouver les restes des éléments disposés à l'occasion des 10ans du 13 novembre, nous sommes deux semaines plus tard et comme je le redoutais, tout a été enlevé. J'ai lu quelque part que tous les textes et dessins déposés au pied de la statue seraient collectés par les archives de Paris.

Je me rends enfin sur la dernière étape du pèlerinage – du moins la dernière que j'avais planifié ce jour-là – le croisement de la rue Bichat et de la rue Alibert où sont situés le bar *Le Carillon*¹⁵ et le restaurant *Le Petit Cambodge*¹⁶. Ici, un peu comme au niveau de *La Belle Équipe*, il faut traverser la rue pour se recueillir.



{fig.27}



{fig.26}



{fig.28}



{fig.25}

17. Béatrice Fraenkel, *Les écrits de septembre New York* 2001, Textuel, 2002.

18. *Ibid*

De la même manière, des dizaines et des dizaines de bouquets et d'objets sont disposés au pied d'une plaque apposée en hauteur. (fig.29) On trouve parmi les objets au sol des bougies, des espèces de guirlandes, de colliers, un livre et une lettre, qui ont largement pris la pluie. {fig.30}

Ce n'est pas la première fois qu'un tel déploiement dans l'espace public est observé à la suite d'un «drame national», que des autels fleurissent au coin des rues, ou que des feuilles de papier sont collés sur les murs pour y afficher les noms et les visages de disparus.

Après les attentats du 11 septembre 2001 à New York, un «événement d'écriture» a émergé dans la ville. Partout, sur les murs entiers, les vitrines des magasins, sur le mobilier urbain, dans les parcs, on pouvait observer un amoncellement d'interventions post 11 septembre.

Après les attentats, la ville de New York a été envahie par les écrits. D'innombrables papiers ont recouvert des murs entiers, des vitrines de magasins, le mobilier urbain, des pelouses, des stations de métro [...] étaient mélangés les affiches de recherche de disparus, les écrits de deuil, de compassion, de revendication, d'appel à la paix, de glorification des pompiers, d'apostrophe au président.¹⁷

Béatrice Fraenkel, spécialiste des sciences de l'écriture, se rend à New York en septembre 2001 pour observer de près l'émergence de ce phénomène scriptural inédit. Dans *Les écrits de septembre : New York 2001*¹⁸, elle rassemble, documente et analyse l'ensemble des inscriptions qu'elle a relevées sur place.

Son enquête commence par une définition des «écritures exposées», catégorie à laquelle appartiennent ces messages spontanés: ce sont des écrits publics, visibles et lisibles, qui s'affichent dans l'espace urbain. Ceux de septembre 2001 relèvent plus précisément d'une écriture exposée non officielle: ils sont éphémères, souvent illicites, et oscillent entre registre funéraire et récits d'action. Ils cherchent à agir sur autrui – informer, commémorer, honorer, rassurer, ou encore combler un vide soudain.¹⁹



(fig.29)



(fig.30)

À partir de ces critères communs, Fraenkel met en lumière plusieurs grandes familles d'inscriptions, dont elle analyse les formes et les fonctions.

D'abord, de nombreuses bannières, des panneaux, des drapeaux témoignent d'un mouvement de remerciement collectif envers les pompiers et les équipes de secours. Malgré la diversité des supports, une homogénéité se dégage des messages: un ton lisse, normé, répétitif, presque stéréotypé. Les scripteurs reprennent des formules très proches:

« Le cœur battant de l'Amérique c'est vous »,
« Merci pour votre aide ! Que Dieu continue à vous bénir ! », « Vous êtes les meilleurs ! Mille mercis ! »²⁰

Cette uniformité s'explique par leur origine collective et par la fonction fédératrice de ces inscriptions: chacun propose une variante, mais tous se conforment à un même modèle narratif et émotionnel²¹. L'écriture devient un geste de communion. {fig.31}

Une autre formule, « *God Bless America* », sature l'espace public. Fraenkel consacre un chapitre entier à cette expression, interrogeant son omniprésence et son ambiguïté. Habituellement utilisée comme salutation ou marque de respect, elle perd ici son destinataire évident: s'adresse-t-on à Dieu, aux passants, à la nation?²² Si son sens premier est celui d'une bénédiction, dans ce contexte elle agit surtout comme un emblème collectif et nationaliste. Elle exprime la cohésion d'un peuple rassemblé autour d'une blessure commune, au même titre que les drapeaux qui envahissent la ville²³. Par ce rappel du passé glorieux et de la respectabilité de la nation, la formule participe à l'élaboration d'un bloc identitaire soudé. {fig. 32}

À cette présence massive s'ajoutent les innombrables avis de recherche qui tapissent les rues.

Des milliers de feuilles reproduisant le même schéma – photo, nom, caractéristiques physiques, mention *Missing* – recouvrent murs et vitrines²⁴. Si leur

19. Béatrice Fraenkel, *Les écrits de septembre* New York 2001, *op. cit.* p. 33, p. 23-24

20. *Ibid* p. 54

21. *Ibid* p. 60

22. *Ibid* p. 33

23. *Ibid* p. 36



{fig.31} Béatrice Fraenkel, *Les écrits de septembre* New York 2001, *op. cit.* p. 33



{fig.32} *Ibid*

fonction première est d'informer et de solliciter de l'aide, leur accumulation transforme progressivement leur statut: d'annonces pragmatiques, elles deviennent des écrits funéraires. Répété des milliers de fois, le mot *Missing* apparaît alors comme un dernier geste d'espoir plutôt qu'une véritable catégorisation. La profusion de ces affiches rend palpable l'ampleur de la catastrophe, donnant aux passants une mesure visuelle du nombre de disparus. {fig. 33}

Parallèlement, des autels improvisés se multiplient: bougies, fleurs, objets symboliques et reliques transforment des pans entiers de la ville en lieux de recueillement. Ces installations participent, elles aussi, à l'écriture d'un deuil collectif. {fig. 34} Enfin, la ville encourage chacun à devenir scripteur. {fig. 35} Des draps, des feuilles, des gobelets remplis de marqueurs sont mis à disposition, invitant les passants à contribuer à cette production écrite qui se répand spontanément. L'écriture devient alors un geste partagé, un moyen d'inscrire matériellement sa présence, son soutien ou son chagrin dans l'espace commun. {fig. 35}

{fig.33} *ibid*{fig.34} *ibid*{fig.35} *ibid*

Une des choses qui me paraît intéressante ici et qui rejoint les écrits des attentats à Paris, c'est cette appartenance au même corps, à une même entité. La façon dont l'espace public est réaménagé à la suite de l'attaque des tours jumelles donne à voir une forme de cohésion nationale, où l'ensemble des citoyens, en collaboration avec l'état, forment un bloc contre une même entité. Ici, on parle de formes non officielles, qui surgissent dans des situations de choc, d'urgence, pour s'indigner, informer, commémorer. Même si elles occupent illégalement l'espace, leur présence ne vient pas semer le trouble, le désordre vis-à-vis de l'État. Au contraire, elles forment un trait d'union entre lui et le peuple.

Alors, ce n'est peut-être pas un hasard si, la découverte de ces formes spontanées qui ont recouverts les murs de New York après le 11 septembre avaient joué un rôle dans ce qui a motivé Philippe Apeloig à se lancer dans le projet «Enfants de Paris».

Nous avons étudié jusque-là des médiums dont le but est de commémorer. Des cas où il est explicitement question de mémoire collective, de travail de mémoire. Mais qu'en est-il des traces spontanées de l'espace urbain ? Les traces illégales, éphémères ? Celles dont l'espérance de vie dépend des pouvoirs publics, de la traque à l'effacement ?



{fig. 36}



Handwritten text on a dark surface, possibly a gravestone, including names like "Catherine" and "John".

En hommage aux victimes de La Belle Equipe

Anne-Laure Arruebo

Rene Bichon

Ludovic Boumbas

Veronique de Bourgies

Veronique de Caleni

Ciprian Ionut Pop

Mariano de l'Isle

Veronique de Caleni

Justine Dupont

Romain Resillat

Michelle Gal Janner

Cedric Ginesse

Thierry Harolain

Marie-Anne Paillet

Diana Houd

Hyacinthe Kana

Gaillaume Le Drenn





En hommage aux victimes du Star
Manuel Dias

de de France



EN MÉMOIRE DES VICTIMES BLESSEES
ET ASSASSINEES DES ATTENTATS DU
13 NOVEMBRE 2015
AUX 21 VIES FAUCHÉES

ANNE-LAURE ARRUEBO, RENE BICHON, LUDOVIC BOUMBAS,
VERONIQUE DE BOURGIES, CIPRIAN IONUT CALCIU ET LACRIMIONA-MARIANA POP,
CÉCILE COUDON PECCADEAU DE L'ISLE, ROMAIN DIDIER ET LAMIA MONDEGUER,
JUSTINE DUPONT, ROMAIN FEUILLADE, MICHELLI GIL JAIMEZ, CÉDRIC GINESTOU,
THIERRY HARDOUIN ET MARIE-AIMÉE DALLOZ, DJAMILA HOUD,
HYACINTHE KOMA, GUILLAUME LE DRAMP, VICTOR MUÑOZ-KIELEMOES,
HODDA SAADI ET HALIMA NDIAYE NÉE SAADI.





ANNE-LAURE



*À toutes les victimes et à
Maison de Santé Faidherbe*

nos patients
e - Charonne

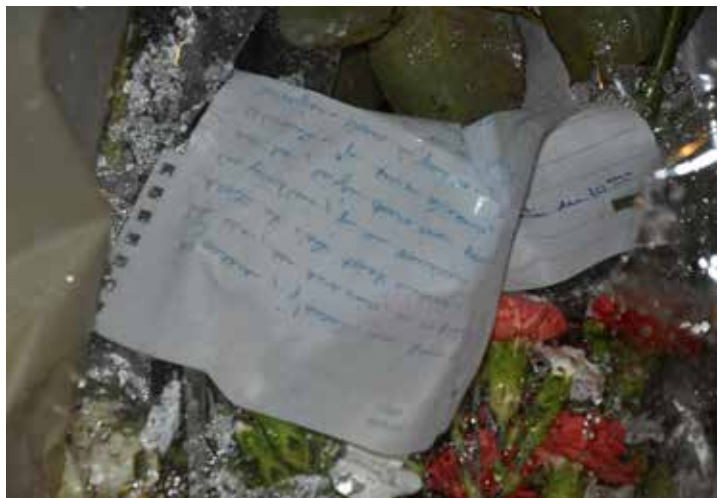












13 ONZE 15 - FRATERNITE ET VERITE
LIFE FOR PARES - 13 NOVEMBRE 2015





13 NOVEMBRE
2015 - 25 DÉCEMBRE 2015
MILLIONS PAS

Sembler
JUSTICE
T
Y
E

LE CARILLON
& LE PETIT
CAMBODGE

pages
50, 51, 52, 53

LE BATACLAN

pages
48, 49

JARDIN DU 13
NOVEMBRE

pages
37, 38, 39, 40, 41

LA BELLE ÉQUIPE

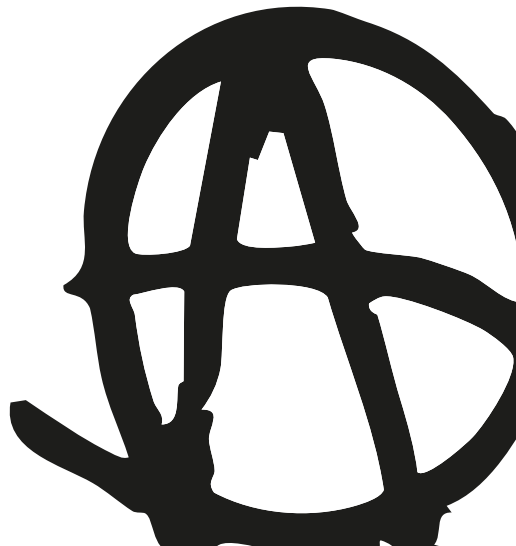
pages
42, 43, 44, 45, 46, 47

ROOF

ROOF
ROOF



III. EXPRESSIONS ILLÉGALES & MÉMOIRE URBAINE



25. Béatrice Fraenkel,
«Villes plurilingues, villes
polygraphes», in L-J Calvet
et A. Moussirou-Mouyama
(éd.), *Le plurilinguisme urbain*,
institut de la francophonie,
Québec, Canada, 2001



1. LES MURS COMME TERRAIN DE CONTESTATION

Les villes contemporaines se caractérisent par une grande diversité linguistique et graphique. Cosmopolites, elles réunissent des populations aux origines variées et sont ainsi traversées par une pluralité de langues qui font d'elles des villes « plurilingues ». Elles sont aussi le support d'inscriptions variées, saturées d'écritures multiples. Visibles au travers des murs, des panneaux, des affiches, des graffitis, ces multiples formes d'écritures et d'inscriptions font d'elles des villes polygraphes.²⁵

Au sein de cette diversité, deux types d'écritures coexistent et s'opposent : les formes officielles et les non officielles.

Les écritures officielles – dont nous avons évoqué certaines précédemment – encadrées par les pouvoirs publics et les institutions, dominent l'espace : signalétique, affichage institutionnel ou commercial. Elles sont légales, obéissent à des codes prédéfinis, utilisent la langue nationale et sont pensées pour durer grâce à des matériaux résistants.

Les écritures non officielles (graffitis, tags, slogans, collages) échappent quant à elles aux normes sociales et institutionnelles. Illégales, précaires et souvent associées au vandalisme, elles s'installent sur des supports imprévus (murs, toilettes, transports) et sont fréquemment effacées. Pourtant, ces interventions éphémères sont de riches outils démocratiques, elles proposent des récits alternatifs face aux discours institutionnels.

Ainsi se dessinent des palimpsestes urbains, où les strates d'écritures révèlent des rapports de pouvoir et des tensions sociales. Si les autorités perçoivent ces formes non officielles comme une menace ou un trouble à l'ordre public, de nombreux chercheurs et penseurs y voient au contraire

des instruments de lutte et de réappropriation de l'espace public.

En 1974, le philosophe et sociologue français Henri Lefebvre publie *La production de l'espace*²⁶. Dans cet ouvrage, il soutient que l'espace n'est pas un simple décor neutre ou une donnée naturelle, mais une entité produite socialement. Selon Lefebvre, il existe trois types d'espace qui interagissent en permanence : l'espace perçu, l'espace conçu et l'espace vécu.

- L'espace perçu, aussi appelé « espace pratiqué », est l'espace de la vie quotidienne – celui que nous traversons, utilisons et expérimentons (par exemple, rues, bâtiments, trajets). C'est un espace physique et sensoriel.

Les murs font partie de cet espace perçu. Nous les voyons, les longeons – parfois sans y prêter attention – jusqu'à ce qu'une image ou une phrase accroche notre regard et nous oblige à regarder.

- L'espace conçu, ou « espace de représentation », est l'espace imaginé et planifié par les urbanistes, architectes, ingénieurs et technocrates. C'est un espace abstrait et idéologique, souvent lié aux structures de pouvoir.

Dans cet espace conçu, les murs sont considérés comme des limites ou des surfaces neutres – pensés pour être lisses, fonctionnels et dépourvus d'expression sociale ou émotionnelle.

- L'espace vécu, ou « espace de représentations », renvoie aux sentiments, à l'imaginaire et au symbolique. On le retrouve dans l'art, les récits, les souvenirs. Il est riche en émotions, en culture et en histoire.

À priori, c'est dans cet espace vécu que les interventions mémorielles et les écritures contestataires trouvent leur place : il est question d'affect, de culture, d'histoire ...

Henri Lefebvre considérait l'espace comme un produit du capitalisme – fragmenté, fonctionnel, organisé pour la consommation, la circulation et le contrôle. L'espace devient ainsi un instrument de domination, mais aussi un terrain potentiel de résistance : à travers l'art, les mouvements sociaux et l'engagement communautaire, les habitants peuvent défier l'ordre établi.

26. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris : L'Homme et la société, 1974

27. Amaelle Guiton,
«Manipulation: tag de
“mains rouges” sur le
mémorial de la Shoah,
un procès sur fond
d’ingérences étrangères
présumée», *Libération*, 2025.

Cette conception duale de l’espace – à la fois outil de domination et lieu de résistance – résonne avec l’idée de palimpseste urbain citée plus haut: on observe parfois des cas de superpositions entre deux formes d’écritures qui coexistent en tension.

«Coexistent en tension», ce bout de phrase me fait penser à une image. {fig 37} En mai 2024, 34 mains rouges avaient été taguées sur le mémorial de la Shoah (mur des Justes) à Paris. Même si l’origine de cette profanation découlerait d’une tentative de déstabilisation de la part des services de renseignement russes, afin de «diviser l’opinion publique française ou attiser les tensions internes»²⁷, il y a beaucoup à dire sur cette image. Là encore, deux formes se superposent, l’une est institutionnelle, l’autre non. Les mains rouges sont imbriqués dans beaucoup de mémoires comme un symbole antisémite. Superposer ce symbole sur des plaques commémoratives à la mémoire d’hommes et de femmes ayant sauvé des juifs pendant la Shoah, c’est tout sauf anodin. Au moment des faits, Gaza suffoquait sous les bombes d’Israël. Alors, on entendait dire que cette action pourrait être un acte militant en faveur de la Palestine. Je me disais: on réactive la mémoire d’un peuple pour faire vivre celle d’un autre. On attaque la mémoire d’un peuple pour dénoncer la souffrance d’un autre.



{fig.37} Le Mur des Justes, à l’extérieur du Mémorial de la Shoah, à Paris, où ont été taguées des mains rouges, le 14 mai 2024.
©ANTONIN UTZ / AFP

À Athènes, les formes de palimpsestes urbains visibles sur les murs étaient pour la plupart composés d’une même forme d’écriture, le graffiti. On observe ainsi différents graffitis rentrer en conflit, se superposer, s’effacer, se répondre. Parfois, un groupe politique vient en effacer un autre, une autre fois, un tag à destination des touristes vient recouvrir le blase d’un graffeur, une autre fois encore c’est le tag anti-touriste qui est recouvert par une affiche. {fig. 38}

L’historien français Philippe Artières, spécialiste de l’écriture contemporaine et des pouvoirs de l’écrit, s’est particulièrement intéressé aux formes non institutionnelles et à la façon dont celles-ci sont perçues par les pouvoirs.

Dans ses travaux, il met en lumière la façon dont l’écriture publique – en particulier les graffitis, les affiches et les lettres anonymes – a histori-



{fig.38}

quement été perçue comme une menace pour l'ordre social. Entre 1852 et 1945, les autorités françaises ont développé une véritable « police de l'écriture »²⁸ destinée à surveiller, contrôler, et même criminaliser l'expression graphique spontanée dans l'espace urbain. Cette perspective historique et critique entre directement en résonance avec la situation de certains quartiers, celui d'*Exarcheia* par exemple, où les murs servent de support à une expression politique alternative, souvent en opposition avec le discours officiel.

Comme le montre Artières, ces écritures « marginales » ne sont pas seulement esthétiques ou anecdotiques : elles troublent les détenteurs du pouvoir parce qu'elles déplacent le contrôle du récit et de la mémoire vers la rue, loin des institutions officielles. À ce titre, elles deviennent la cible de la surveillance, de l'effacement ou de la restauration urbaine menée par l'État – un phénomène que l'on retrouve également à *Exarcheia*, où la prolifération de messages antiétatiques ou anticapitalistes sur les murs conduit souvent à leur suppression ou à leur recouvrement par les autorités.

Lors de mes déambulations dans la capitale grecque, j'ai collecté un grand nombre de graffitis, politiques et contestataires pour la plupart. Au moment de cette collecte, j'avais du mal à établir une nette distinction entre ce qui s'apparentait à des mouvements de lutte, de communion, et ce qui relevait de mémoire collective. La plupart d'entre eux sont des graffitis politiques, anarchistes. Comme je l'ai souligné plus haut, ils s'ancrent dans l'actualité, ne commémorent pas. Certains cependant s'imbriquent dans un travail de mémoire. Au cours de ma collecte, certains noms revenaient régulièrement : entre autres Alexandros Grigoropoulos & Kostas Fragoulis ... {fig.39}

En faisant mes recherches, j'ai réalisé que leur point commun est la cause de leur mort, tous deux ont succombé à des cas de violence policière. C'est en 2008 que le jeune Alexandros Grigoropoulos meurt tué par balle par un agent de police à l'âge de 15 ans. Dans le contexte de crise économique auquel fait face le pays cette année-là, sa mort est l'élément déclencheur d'une série d'émeutes, une des plus violentes que le pays ait connu après la chute

28. Philippe Artières, *La police de l'écriture: L'invention de la délinquance graphique 1852-1945* Paris, La Découverte, 2013



{fig.39}

29. Stavros Stavrides, *Common Spaces of Urban Emancipation*, Manchester University Press, 2019

32. Philippe Artières, *La police de l'écriture: L'invention de la délinquance graphique 1852-1945* op.cit. p. 52

de la dictature en 1974. Le 13 décembre 2022, Kostas Fragoulis, jeune rom de 16ans, est tué par un tir policier à la tête, alors qu'il partait sans payer d'une station-service à Thessalonique, même si le racisme semble être la réelle cause de son décès.

Ces images {fig. 40,41,42} ont été prises sur une place à *Exarcheia* riche en histoire. C'est sur cette place que le jeune Alexandros Grigoropoulos a été assassiné. Ce qui est intéressant ici est que la forme qui domine n'est pas précaire, des plaques commémoratives sont apposées en sa mémoire et celle d'autres victimes. Jusqu'à maintenant, les plaques commémoratives que nous avons étudié sont des plaques institutionnelles, faites en accord avec l'état, et participant à une forme de cohésion nationale. Ici, on commémore des personnes dont la mort crée une scission entre le peuple et l'État. En commémorant ces victimes, on dénonce un dysfonctionnement du pouvoir en place.

Stavros Stavrides, architecte et activiste grec, a écrit sur cette idée de réappropriation de l'espace public. Dans *Common Spaces of Urban Emancipation*²⁹, il introduit les concepts de *commoning* et *commoning space*.

Il définit le *commoning* comme une pratique collective de partage et de gestion des ressources, distincte d'une simple gestion économique.

Les *commoning spaces* sont des espaces produits à travers des relations sociales égalitaires, ouverts à l'usage public et non soumis à une autorité dominante. Les murs peuvent ainsi être considérés comme des espaces communs où émergent des pratiques de *commoning* – notamment à travers des interventions graphiques qui témoignent des luttes sociales, des mémoires partagées et des actes de résistance. Ces espaces deviennent alors des territoires d'émancipation, où l'histoire et l'imaginaire collectif se rencontrent pour redéfinir le paysage urbain. En somme, cette réflexion s'inscrit dans l'idée que les murs sont des territoires contestés – entre une mémoire populaire, spontanée et subversive, et la logique de contrôle de l'espace public. Comme dans le contexte étudié par Artières³², les interventions graphiques ne sont pas perçues comme un simple « bruit visuel », mais



fig.40



fig.41



{fig 42} Banderole et plaque commémorative à la mémoire de Dimitris Kyriakos, militant anarchiste

33. Jean-Christophe
Bailly, *La ville en éclats* -
chapitre «L'émancipation
du monument»,
La fabrique éditions, 2024

comme une forme d'écriture sociale qui dérange
parce qu'elles revendiquent, transmettent et poli-
tisent la mémoire collective.

Comme Jean-Christophe Bailly en parle dans *La ville
en éclat*³³, ce ne sont pas forcément les monuments
ou les grands projets qui portent la mémoire, mais
les lieux de passage, les déambulations, les traces
modestes.



ENTRETIEN AVEC
ELLA VILLAUMIÉ

J'ai découvert le travail d'Ella Villaumié dans une librairie à Athènes. À ce moment-là, je commençais tout juste à préciser mon sujet de mémoire et à l'orienter vers le cas des écritures exposées à *Exarcheia*. Alors, quand je suis tombée sur son livre *Hypothetical death of the exarchian alpha*³⁴, celui-ci a tout de suite relevé mon attention. Diplômée en design graphique de l'ESAD d'Amiens, Ella Villaumié a orienté son travail de recherche sur l'étude des écritures présentes dans l'espace public. Durant son master, elle effectue un stage à Athènes, au sein du studio *Typical Organization*³⁵. C'est au cours de cette expérience qu'elle décide de s'intéresser aux langues et aux inscriptions visibles dans la ville. Ses premières interrogations portent sur la présence de différentes langues dans l'espace urbain : Que signifient leurs présences ? Sont-elles liées à des communautés migrantes, à des mouvements politiques, à des dynamiques locales ? Au fil de ses déambulations à *Exarcheia*, quartier historique du mouvement anarchiste à Athènes, elle collectionne les écrits spontanés et contestataires – graffitis, slogans, inscriptions éphémères – qui marquent les murs du quartier.

De cette collection découle un livre *Hypothetical death of the exarchian alpha*, ainsi que son mémoire de DNSEP *Les écrits polygraphiques d'Exarcheia*, Athènes, mai-septembre 2019.

Son projet de diplôme, une plateforme numérique fictive visant à rassembler les écrits politiques du monde entier, prolonge cette réflexion. À travers cette cartographie utopique, elle interroge la possibilité de créer une archive mondiale des écritures murales, tout en soulevant des enjeux techniques, légaux et éthiques : Comment documenter sans légitimer ? Comment conserver sans neutraliser ? Après son diplôme, la crise sanitaire la conduit à retourner vivre à Athènes, où elle poursuit ses recherches et collabore avec plusieurs studios. Installée aujourd'hui en Italie, Ella travaille en freelance et prépare la publication de son deuxième livre, consacré cette fois-ci aux écrits d'amour repérés sur les murs italiens – un projet plus léger mais toujours ancré dans cette exploration sensible du langage dans l'espace urbain.

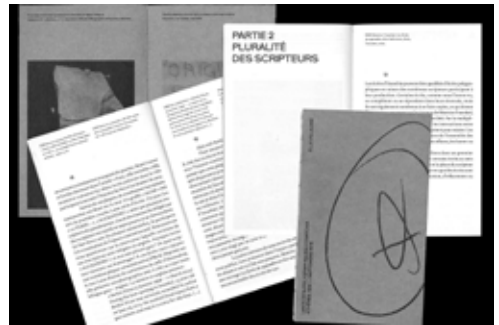
Lola Douieb : Est-ce que tu peux développer un peu sur ton sujet de mémoire de DNSEP ?

Ella Villaumié : Le sujet de mon mémoire se concentrait sur les écrits polygraphiques d'*Exarcheia*. C'était une recherche de terrain, basé sur une très grande collecte de matériaux sur place. J'ai essayé d'expliquer comment ces écrits cohabitent, d'où ils viennent, ce qu'ils racontent ... Comment ils témoignent des lieux, des mouvements sociaux, des différentes communautés qui habitent dans la ville. J'ai aussi parlé de ce qu'est le geste d'écriture dans l'espace urbain. L'acte d'écriture comme dit Beatrice Frankel, c'est prendre possession du territoire par l'acte d'écriture. Il y avait une espèce de « guerre des murs », avec les différents groupes anarchistes qui se recouvraient, s'annulaient, avec aussi évidemment les pouvoirs publics qui essayaient de les enlever ...

LD : Et comment s'est organisée cette collecte ? Est-ce que tu avais établies des limites, des règles ?

EV : Non. En fait j'ai commencé la collecte avant même d'avoir l'idée de mon sujet de mémoire. Il y avait juste des thématiques dont je voulais parler. Alors certains jours, j'allais dans le quartier et je prenais en photo absolument tout, en notant aussi le lieu, la localisation. J'avais aussi un journal de bord. Donc j'écrivais tout ce que je voyais, même si ça paraissait un peu stupide ... ça m'a bien servi finalement. Et c'est après mon retour de Grèce que j'ai regardé le contenu. J'ai essayé de les comprendre, de les grouper, je me suis demandée ce que

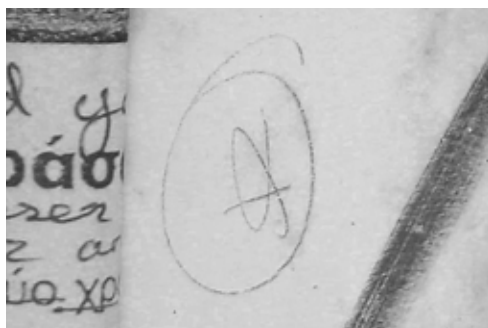
certaines avaient en commun. J'ai notifié que certaines au contraire étaient hyper originales et étranges. Il y a ce signe notamment que j'ai trouvé à *Exarcheia* qui a un peu orienté tout le projet DNSEP et aussi le livre. C'était un tout petit symbole avec le « alpha », la première lettre de l'alphabet grecque, dessiné un peu comme un poisson, entouré et barré. En fait, c'était le symbole anarchiste, avec la lettre grecque. Ça a carrément une autre forme, et en même temps ça a la même signification. Ça pourrait presque être le logo du quartier et c'est un tout petit graffiti de genre 5 centimètres sur un mur, comme ça au crayon de bois. Après cette découverte, j'ai continué ma collecte et c'était assez dur parce que comme je ne lisais pas le grec, je prenais tout en photo. Après, je voyais des amis et je leur faisais traduire pour comprendre.



{fig 43}

LD : J'ai moi aussi fait un travail de collecte sur les murs du quartier d'*Exarcheia*, sauf qu'au départ, je ne m'intéressais qu'aux graffitis qui parlent de gentrification, j'y voyais un lien avec le travail de mémoire. Je me disais que parler de gentrification, c'est parler d'un quartier en mutation, que ça mettait en lumière la disparition progressive d'un quartier. Qu'est-ce que tu penses de cette idée ?

EV: Je pense que c'est un angle intéressant parce que c'est hyper social et engagé. Après, il faut comprendre qu'est-ce qui change? Parce que la gentrification, c'est le café historique qui ferme et qui va être remplacé par un Starbucks. En fait, il y a certainement pleins de signes qui ne parlent pas directement de gentrification mais qui en témoignent. À l'époque, il y avait pleins de centres sociaux qui proposaient pleins d'activités différentes pour les immigrés, pour les gens du quartier. Ces espaces ont été fermés à cause de la gentrification et à cause aussi de la politique grecque. Et du coup, ces écrits faits par ces centres sociaux sont des témoins de la mémoire du quartier, et en même temps, ils ne parlent pas directement d'un problème de gentrification, tu vois ce que je veux dire?



{fig 44}

LD: Oui. En fait j'ai eu du mal avec la définition de mémoire collective. Je suis revenue dessus à plusieurs reprises, et j'ai conclu de mes différentes lectures que la mémoire collective est indissociable de l'acte de commémoration, du travail de mémoire. À *Exarcheia*, quand on parle de gentrification, on parle de quelque chose qui s'ancre dans le présent, on peut difficilement parler de commémoration.

En revanche, il y a cette place à *Exarcheia* qui, il me semble, rentre complètement dans l'acte de commémoration. Une place qui commémore des victimes de violences policières... J'ai vu que tu en parlais dans ton mémoire !

EV: Oui, où des plaques sont apposées à la mémoire d'Alexandros Grigoropoulos, et d'autres aussi ... ?

LD: Oui ! Elle est assez étonnante cette place³⁶. Pour rendre hommage aux victimes de violences policières, pour dénoncer un fait d'ordre anti-étatique, la forme utilisée semble officielle, des plaques solides, faites pour durer dans le temps...

EV: Oui, mais elles ne sont pas faites par l'ordre public, elles sont faites par les gens du quartier. Donc même si c'est pas éphémère, ça s'inscrit quand même plus dans la catégorie des trucs non-officiels.

LD: Je me posais la question justement, parce qu'en analysant ces formes, je me suis fait la réflexion qu'ici, on est vraiment à mi-chemin entre les écritures officielles et les non-officielles.

EV: En fait, c'est ça qui est intéressant à *Exarcheia*. À l'époque où moi j'y étais, la police ne rentrait pas dans le quartier. Maintenant, ça a carrément changé, mais avant, le pouvoir était pris par les différents groupes anarchistes qui étaient là. Donc cette écriture-là en particulier, cette plaque commémorative, ressemble à un truc officiel parce que - j'exagère un peu en disant ça - le pouvoir était au main des anarchistes. Mais en vrai ce n'est

pas du tout une écriture officielle, ce n'est pas le gouvernement qui l'a mis ou la mairie d'Athènes. C'est intéressant de se demander à quel moment ça devient officiel ou non. Et pour en revenir un peu aux questions de gentrification : il y a un autre truc que je voulais dire sur cette plaque à la mémoire d'Alexandros Grigoropoulos. Elle est écrite en grec, mais aussi en anglais. Et donc ça, c'est un peu étonnant, parce que c'est un enfant grec, tué par la police grecque, dans un quartier grec. Pourtant, il y a cette volonté de le mettre aussi en anglais, pour les autres. Et les autres, c'est qui? Des immigrés, mais surtout des touristes. Parce que c'est vrai qu'à l'époque, il y avait des visites guidées du quartier anarchiste, payants, qui n'étaient pas fait par les anarchistes, dans un but de «touristification» du quartier. Du coup, je me demande pourquoi il y a ces deux langues sur la plaque commémorative, alors que c'est fait par ces groupes là ...



{fig 45}

LD: Je voudrais revenir sur ton livre *Hypotetical death of the Exarchian Alpha*³⁷, que j'avais trouvé dans une librairie à Athènes, et qui m'avait intrigué. J'ai mis un peu de temps avant de le comprendre, avant de comprendre la place du signe Alpha justement. Pourquoi avoir décidé de te concen-

trer sur ce signe-là? C'est quoi la genèse du livre?



{fig 46}

EV: Ce signe-là, ce A-cerclé avec le alpha, je l'ai trouvé lors de mes séances de collecte à *Exarcheia*. C'était le point de départ à ma collection de A et d'Alpha. À force de les collecter, j'arrivais à tirer des informations des graffitis. Si, par exemple c'était un graffiti assez long écrit à la main et que la lettre Alpha était écrite en grec, même si c'était en anglais, je savais déjà que c'était écrit par un grec. Après, ça vient aussi du fait que comme je ne comprenais pas ce que je lisais, c'était plus une approche visuelle à l'écriture. Et pourquoi le A et pas une autre lettre, simplement parce que c'est le début de l'alphabet. Et aussi parce qu'à l'époque j'avais lu le livre de Jorge Luis Borges *L'Aleph*³⁸, un petit conte, tout juste incroyable, qui raconte l'histoire d'un personnage qui va dans une cave et qui découvre l'aleph, la lettre A en hébreu, et qui, grâce à cette lettre arrive à voir tout l'univers, le temps, le passé, le futur et tous les objets... C'est un peu partir du micro pour essayer d'expliquer le macro, quoi. C'était un peu poétique aussi.



{170 47}

LD: Et en ce qui concerne la forme du livre, elle est assez étonnante. Le format est assez original, je me suis demandée si tu avais voulu faire une espèce de forme de brique qui pourrait s'apparenter à une brique sur les murs de la ville ?

EV: Oui, alors à la base c'est surtout le format du livre de poche normal, je ne voulais pas que ce soit un livre d'art. Pour moi c'était vraiment un livre d'archive et presque d'histoire, parce à la fin du livre, il y a une partie sur comment vont mourir ces écritures dans l'espace public. Du coup le format rendait aussi compte de cette thématique des écrits pauvres urbains, je voulais que ce soit un livre très économique à produire et très économiques à acheter, qui puissent être aussi redistribués facilement aux personnes du quartier etc. Du coup c'est pour ça le format, petit, classique, livre de poche en noir et blanc. Et il y a aussi le papier, c'est quasiment le papier le plus économique qu'il y a, qui jaunit beaucoup. Et j'aimais bien aussi cette idée que le livre aussi va mourir un jour, qu'il soit aussi éphémère parce que précaire, c'est pas un papier qui va durer dans le temps. C'est un peu conceptuel, mais surtout économique. C'était important que ça soit pas

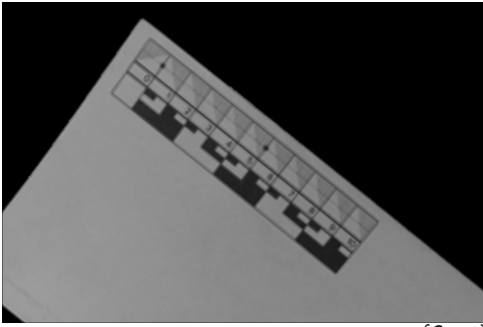
un livre qui écoute cher. Parce que maintenant, il y en a plein, des superbes livres sur les graffitis, des livres qui coûtent 40 euros. Je trouve ça assez scandaleux, au niveau conceptuel. Tu glanes dans l'espace public des formes accessibles gratuitement, anti-système, pour en faire des livres élitistes.

LD: Et justement par rapport à ça, est-ce que tu considères qu'en tirant de l'espace public ces formes fragiles, destinées à partir, pour les archiver, les faire durer dans le temps, tu participes à une forme de travail de mémoire collective ?

EV: Bien sûr, je pense que c'est un peu la définition de l'archive, et peut-être encore plus le livre, parce qu'il y a toute la documentation qui va avec, c'était vraiment l'idée de faire une archive presque scientifique. Et du coup, c'est clairement l'enjeu derrière, c'est de créer une mémoire collective du quartier.

LD: Et là, j'y pense, quand tu dis, c'était presque un livre scientifique, la petite règle sur la couverture, c'est quoi ?

EV: Ok, la petite règle sur la couverture, tu la retrouves souvent sur les photos. En gros, c'est la règle des archéologues. C'est un point liant que j'avais fait avec Athènes, où l'archéologie est hyper présente. J'avais imprimé pleins de petites règles et je me baladais tout le temps avec elles dans mon sac. Avant chaque photo, je la collais au mur, avec un bout de scotch, comme ça je connaissais la taille du graffiti.



{1984}

LD: Concernant Athènes justement, le rapport à la ville, au pays, est-ce que tu as relevé des liens entre ces écritures exposées et leur environnement? Est-ce que tu constates un style vernaculaire propre aux écritures sur les murs d'Athènes, d'*Exarcheia*?

EV: Il y a cette histoire de «A cerclé» déjà, c'est un bon exemple mais unique. Du coup, il y a peut-être un peu des petites choses comme ça qui sont uniques. Après, en général, il n'y a quand même pas trop de liens, parce que le style de graffitis qui découle de l'outil, qui découle du spray, c'est un peu le même partout. Par contre, pour revenir un peu à la gentrification, à la touristification : maintenant, pour les lieux touristiques, ils utilisent une typographie qui est un peu comme l'écriture ancienne grecque. Par exemple, sur les façades des bars ou des commerces, ils utilisent une typographie un peu «old style» grec, un peu comme sur les pierres lapidaires qu'il y avait avant.

LD: Est-ce que l'on peut parler d'une mémoire collective urbaine?

EV: Oui, bien sûr. Dans le sens où elle est située... Je pense qu'à partir du moment où elle est située dans

l'espace public, elle est par nature liée à la géographie et donc urbaine?

LD: Je pose cette question parce que mon point de départ c'était la mémoire collective au sens de faits historiques importants, imbriqués dans la mémoire commune. Puis je me suis rendue compte que ce qui m'intéressait c'était aussi ce que disent ces traces de la ville, en quoi ces traces-là, par leur simple existence, renseigne le passant sur son environnement, son histoire?

EV: Comme ces traces sont des matériaux brut, éphémères, peut-être que l'intervention d'un artiste, d'un historien est nécessaire. Ce qui est intéressant c'est de penser aux changements de statuts de ces objets, une fois qu'ils sont transférés dans des musées par exemple. Ils sont nés pour être localisés dans l'espace public, surtout les trucs politiques de base, mais ils acquièrent de nouveaux statuts. Ce ne sont pas des objets de mémoire au départ, ils sont l'action présente, mais ils le deviennent. Parce que si on regarde un graffiti tout seul comme ça qui ne répond pas aux autres, c'est difficile de voir la mémoire collective. Mais c'est en faisant justement ce travail de collecte, d'archivage, que celle-ci apparaît.

LD: Ça rejoint aussi l'idée que la mémoire collective serait indissociable du travail de mémoire, de l'acte de commémoration ...

EV: Je ne suis pas trop d'accord avec l'idée que c'est toujours relié à la commémoration. Parce que si on prend l'exemple des écrits d'*Exarcheia*, dont, on va dire, 50 % sont anarchistes, ils ne commémorent rien mais leur

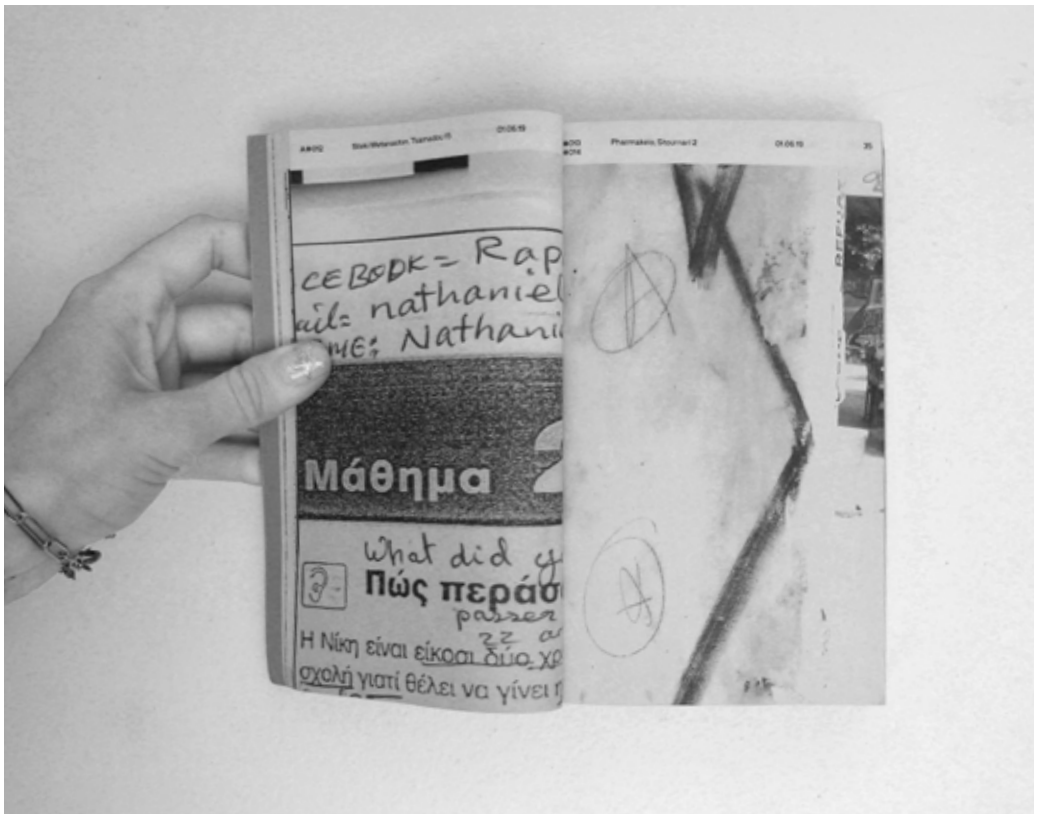
simple présence entretient l'histoire du quartier : Pour rappel, ce sont les groupes anarchistes de l'école d'architecture qui, il y a 50 ans, ont activement participé à mettre fin à la dictature. Alors, même si on ne lit pas directement sur les murs «à la mémoire de la fin de la dictature», la présence de ces écrits le rappelle implicitement. Tout comme le rappelle la présence des squats, des groupes sociaux, des réfugiés.

Je tire de cet entretien différents éléments de réponses à mes questionnements.

Tout d'abord, je reviens sur ma définition de mémoire collective : celle-ci n'est pas forcément indissociable du travail de mémoire. Comme l'a soulevé Ella, il existe des formes de mémoire qui ne sont pas matérialisées. Pourtant, leur simple existence est un acte de commémoration. « Les lieux de mémoire sont les hommes et pas les monuments » avait prononcé Jochen Gerz en 1977 au sujet de son *monument contre le fascisme*³⁹.

Ensuite, les écrits contestataires et spontanés d'*Exarcheia* ne sont pas des outils de travail de mémoire en tant que tel. C'est leur changement de statut qui leur permet de devenir des outils de mémoire collective. Ce changement de statut est permis par différent.es acteur·ices qui, comme elle, collectent, archivent, éditent ... C'est le cas de nombreux·se designer graphique, typographe, qui mêlent à leur travail de designer des pratiques de collecte puis d'archivage à travers l'édition.

Coline Sunier et François Chastanet en sont des exemples...



CEBODK = Rap
αίλ: nathaniel
ME: Nathaniel

Μάθημα

what did y
Πώς περάσ
passer
zz α
Η Νίκη είναι είκοσι δύο χρ
συχολόγ γιατί θέλει να γίνει



NOTES

34. Ella Villaumié, *Hypothetical Death of the Exarchian Alpha*, SunSun Éditions, 2020
35. *Typical Organization* est un Studio de graphisme basé à Athènes fondé en 2013 par Kostas Vlachakis and Joshua Olsthoorn
36. Voir p.53
37. Ella Villaumié, *Hypothetical Death of the Exarchian Alpha*, op. cit. p.56
38. Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Gallimard, 1949
39. Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz *Monument contre le fascisme*, 1986, Acier et plomb, 12m, Hambourg

ICONOGRAPHIE

- {fig. 43} Ella Villaumié, *Les écrits polygraphiques d'Exarcheia*, Mémoire de DNSEP ÉSAD Amiens 2019-2020 © Ella Villaumié
- {fig. 44} Ella Villaumié, *Hypothetical Death of the Exarchian Alpha*, SunSun Éditions, 2020, p. 35
- {fig. 45} Ella Villaumié, *Hypothetical Death of the Exarchian Alpha*, SunSun Éditions, 2020 © Ella Villaumié
- {fig. 46} Ella Villaumié, *Hypothetical Death of the Exarchian Alpha*, SunSun Éditions, 2020 © Ella Villaumié, P. 50-51
- {fig. 47} Ella Villaumié, *Hypothetical Death of the Exarchian Alpha*, SunSun Éditions, 2020 © Ella Villaumié, P. 236-237
- {fig. 48} Ella Villaumié, *Hypothetical Death of the Exarchian Alpha*, SunSun Éditions, 2020

TOURIST GO HOME!





2012

2012

ASISTES





KS

OUST
CRIST
L
OUB

2012

FAZZK TOURISM

DA H



2012

ANTERTIA

STS GO
HOME



MPA BBLZ
/ 6ZKS

NO.1
PELO.









CRIS
HIS





What about
traveling ANTIFAS?
TOURISTS
NOT WELCOMED

TOURISM ~~⊗~~
EVICTS US FROM
OUR HOMES

STRAK "FROG"
WYBA
WYBA

TOURISM DESTROYS OUR CITIES
OUR LUXURY TRIP IN DISPLACEMENT
nopf



SPRAY

TOURISM

2018

IS NOT



Tourism =
Occupation
force

So
to

TENTH ETINE

40. *Vernaculaire* : propre
à une région, un pays,
à ses habitants



2. DES TRACES URBAINES TÉMOINS DE L'HISTOIRE DES VILLES

Avant de m'orienter vers la mémoire collective, ma première intuition pour ce travail de recherche était l'espace public. Lorsque je déambule dans la ville, mon œil est stimulé par les interventions graphiques qui la compose. Quand des photographies sont déployés dans les gares ou dans les parcs, je ressens une vive émotion et je ne peux m'empêcher de m'y attarder. Mon œil de graphiste en devenir est également vivement attiré par l'affichage publicitaire ou sauvage, celui qui, par exemple, communique sur l'actualité culturelle, sur les expositions, les pièces de théâtre, les films à découvrir. Enfin, les traces écrites et les inscriptions graphiques présentes sur les murs de l'espace urbain, attisent grandement ma curiosité. Ces dernières sont celles sur lesquelles je porte mon attention dans ce texte. Je me suis rendue compte en les étudiant, que leur existence, par les messages qu'elles véhiculent, par leurs formes, donnent des indices sur l'histoire du lieu dans lequel elles sont situés. Alors, même si elles ne sont pas explicitement liées à un travail de mémoire collective, elles sont de riches outils informatifs sur les villes et leurs habitants.

Cette idée de traces graphiques comme reflet d'une ville, d'une population, on la retrouve dans le travail du duo de graphistes Coline Sunier & Charles Mazé, dont la pratique gravite autour des écrits vernaculaires⁴⁰.

D'abord en 2008, iels participent à la mise en place de l'identité de l'ESAD Grenoble Valence et mobilisent des signes propre à la région pour développer le paysage graphique de l'école. Ensuite, en 2012 iels

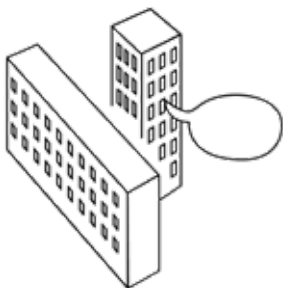
mènent un travail de recherche dans le cadre d'une résidence à la Villa Médici⁴¹ à Rome portant sur les écrits vernaculaires en Italie, le rapport entre ceux qui émanent du pouvoir et les autres, non institutionnelles. {fig.49} Cette recherche découlera sur – entre autre – *Come Vanno le Cose?*⁴² {fig.50, 51}, un recueil de 1512 inscriptions «sauvages» relevées sur les murs de Rome et à l'origine d'un seul et même scripteur. En 2016, ils rentrent en résidence au CAC Bretigny⁴³ et continuent ce processus de collectes de signes vernaculaires, au sein de la ville de Bretigny {fig.52}. Iels créent un abécédaire composé de lettres et de signes trouvés dans le département de l'Essonne. {fig.53} Ce corpus prend la forme d'une typographie intitulée LARA, dont certains signes sont activés sur les supports de communication. {fig.54} Pour le duo de graphistes, associer ces traces dans une même typographie, avec des écritures tour à tour vernaculaires, institutionnelles, personnelles ou publiques, c'est éditer le contexte géographique, politique et artistique dans lequel évolue le CAC Brétigny. En automne 2023, iels retournent à la Villa médici et entament une nouvelle recherche en s'intéressant cette fois-ci à l'usage du signe W ou Viva, absent de l'alphabet italien et pourtant très présent sur les murs en Italie.

J'ai eu envie de leur poser quelques questions orientés sur le sujet de mon mémoire. C'est Coline Sunier qui m'a répondu.

41. Académie de France à Rome, établissement public français sous la tutelle du ministère de la culture, Viale della Trinità dei Monti, 1, 00187 Roma RM, Italie

42. Coline Sunier & Charles Mazé, *Come vanno le cose?*, <o> future <o>, Académie française, Rome, 2015

43. Centre d'Art Contemporain, Rue Henri Douard, 91220 Brétigny-sur-Orge



ENTRETIEN AVEC COLINE SUNIER

Lola Douieb: Comment avez-vous commencé à vous intéresser aux écritures exposées dans l'espace public? Était-ce d'abord un intérêt pour la forme, pour la ville, ou plutôt pour leurs dimensions politiques, sociologiques?

Coline Sunier: Un peu un mix de tout ça :) La "forme" ne nous intéresse pas pour la forme, par contre elle a quelque chose à dire et à raconter lorsqu'elle est en relation avec un contexte géographique, politique, sociologique. C'est une façon de faire et d'observer le "design graphique", qui s'inscrit toujours dans un contexte: un signe est rarement seul.

LD: Dans mon mémoire, je parle de la dualité entre les formes institutionnelles présentes dans l'espace public et les autres (graffitis, collages, inscriptions spontanées). Les inscriptions urbaines étant souvent éphémères, comment percevez-vous leur rôle dans la construction d'une mémoire collective?

CS: Les écritures exposées non-officielles, de par leur nature souvent éphémère – voire propices à la

répression et à la censure lorsqu'elles sont politiques et dérangent l'ordre institutionnel établi – sont d'autant plus essentielles à regarder, étudier, enregistrer, archiver sur le moment. Leur multiplicité fait écho à la multiplicité de voix et d'opinions présentes dans les communautés et la population. Par leur dialogue et confrontation (parfois des écritures se répondent, et/ou ont été écrites avec plusieurs années d'écart au même endroit), elles forment une sorte de palimpseste de mémoire collective.

LD: Dans *Come vanno le cose?* vous réunissez une collecte d'inscriptions relevées sur les murs de Rome, des graffitis qui auraient été réalisés par une seule et même personne et dont vous avez finalement découvert l'identité. Je me suis fait la réflexion qu'en laissant sa trace sur les murs, ce monsieur disait un peu «j'ai vécu ici», comme lorsqu'on lit sur une plaque commémorative «telle personne a vécu ici». Est-ce qu'on pourrait parler d'un travail de commémoration, de mémoire collective?

CS: Peut-être que ce serait plutôt "je vis ici" que "j'ai vécu ici", car Enzo Romano était bien vivant et ses graffitis aussi, il y en avait de nouveaux très régulièrement. Lorsque nous avons fait cette collecte, on ne se posait pas la question d'un travail de commémoration. C'est en cela que c'était d'ailleurs assez différent d'un travail d'épigraphie ou de paléographie qui s'intéresserait à des écritures du passé. Au moment de cette collecte nous étions dans un quotidien en mouvement, Enzo Romano comme nous lors de la collecte dans

les rues de Rome. L'édition *Come vanno le cose?*, reprend les codes du CIL (Corpus d'Inscriptions Latines) mais le type de contenu—des graffitis contemporains—contraste avec ce qui est habituellement dans ces grandes éditions savantes et légèrement poussiéreuses.

LD: Lorsque vous collectez, photographiez, éditez, ce travail constitue-t-il, selon vous, plutôt une forme d'archive ou d'acte mémoriel? Peut-on parler d'un «devoir de mémoire graphique» vis-à-vis de ces traces?

CS: Cela dépend des collectes et des écritures en question. On peut dire que cela constitue un enregistrement d'un lieu à un moment donné: qu'est-ce que cet enregistrement dit du monde? Pour *Come vanno le cose?* c'est une voix qui pouvait paraître inaudible sur les murs de Rome que nous avons voulu entendre, reconnaître et transmettre. La transmission est quelque chose d'important, l'idée n'est pas juste d'enregistrer pour classer, ranger et mettre dans le passé. L'histoire de ce monsieur, Enzo Romano, nous l'a racontés encore souvent aujourd'hui grâce à ce projet, et en cela c'est un travail de transmission, de mémoire vivante, plus que d'acte mémoriel.

LD: Vos recherches et productions se concentrent en partie sur l'aspect vernaculaire des signes graphiques étudiés. Pourriez-vous revenir sur le rôle du "signe W" dans votre recherche : que révèle-t-il de la culture ou de la mémoire d'un territoire?

CS: Le signe W est un signe assez polarisant qui condense des opinions multiples dans des milieux et époques variées, ceci dans un même contexte géographique (l'Italie). En soit il n'appartient pas à un groupe ou une communauté mais c'est un élément de langage, un détonateur à déclamer ses affects et opinions. C'est ce qui est apposé au signe W et où il apparaît qui révèle les passions des habitant-es: une équipe de foot, un-e amoureux-se, un homme ou une femme politique...

LD: Comment réagissez-vous à l'idée que les murs soient des "lieux de mémoire" (au sens de Pierre Nora)?

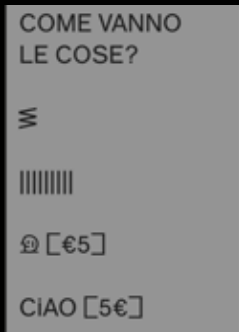
CS: Je n'ai pas lu Pierre Nora donc je vais pas faire semblant d'avoir une opinion sur sa pensée, mais on a bien sûr eu plein de lectures à ce sujet (Armando Petrucci, Béatrice Fraenkel, Philippe Artières, Mireille Corbier...) et on s'intéresse aussi beaucoup aux projets éditoriaux qui recensent et collectent des écrits éphémères dans l'espace public. Peut-être que les murs deviennent véritablement des "lieux de mémoire" lorsqu'on les regarde comme tels et qu'on active cette mémoire en éditant cet espace, en l'enregistrant et en le donnant à voir/lire?

Cette dernière remarque de Coline Sunier, en réponse à la question : «Les murs sont-ils des lieux de mémoire?», me donne une nouvelle fois l'impression que je suis en possession d'un élément de réponse. Dire que les murs deviennent des lieux de mémoire lorsqu'on les regarde comme tels rejoint ce dont parlait Ella Villaumié au sujet du changement de statut de ces traces éphémères. Celles-ci ne naissent pas pour être des outils de mémoire collective, mais elles peuvent le devenir si on les active, si on les exporte vers des formes qui participent à les faire perdurer, telles que la photographie, l'édition, la recherche...

François Chastanet regarde ces traces avec différentes casquettes, celles d'un typographe, d'un photographe, d'un chercheur. J'ai mené un entretien avec lui afin d'avoir un regard précis, technique sur les graffitis dans l'espace public et le questionner sur le lien entre inscriptions et scripteur-euses.



{fig.49}



{fig.50}



{fig.51}

{fig.49} Charles Mazé, Coline Sunier W MERDA I FASC{...}, Rome 2023

{fig.50, 51} Coline Sunier & Charles Mazé, *Come vanno le cose?*, <o> future <o>, Académie française, Rome, 2015



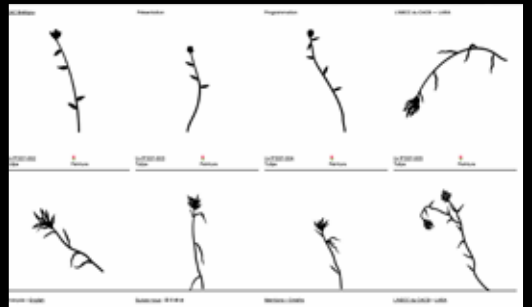
{fig.52}



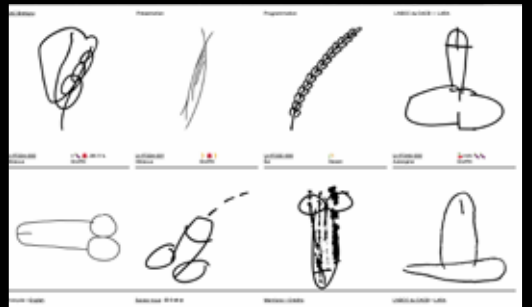
{fig.53}



{fig.56}



{fig.54}



{fig.55}

{fig. 52} Charles Mazé & Coline Sunier, L'ABCC du CACB, exposition «Au nom du Père, de la Patrie et du Patriarcat», 2018. Photo: © Aurélien Mole.

{fig. 53-56} Charles Mazé & Coline Sunier, L'ABCC du CACB, 2018. Photo: © Aurélien Mole.



ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS CHASTANET

François Chastanet est un typographe, chercheur et enseignant dont le travail explore les écritures spontanées et vernaculaires dans l'espace urbain. Architecte de formation, il s'est particulièrement intéressé à la typographie "de rue" – graffiti, inscriptions, marquages – comme formes d'expression sociale et graphique. Ses recherches portent sur l'identité, la mémoire et la matérialité des signes qui peuplent les murs des villes, qu'il documente, analyse et valorise dans des contextes très variés. Il a publié depuis 2007 plusieurs ouvrages s'intéressant à différentes villes du monde et aux styles d'écriture qui leur sont propres. Parmi elles, on peut citer Sao Paulo (*Pixação: São Paulo Signature*⁴⁴), Los Angeles (*Cholo Writing: Latino Gang Graffiti in Los Angeles*⁴⁵), Philadelphie (*Philly Hands*⁴⁶), Shangai et Pekin (*DiShu: Ground Calligraphy in China*⁴⁷).

Depuis novembre 2022, il travaille sur une thèse⁴⁸ autour de l'évolution des formes d'écritures dans six villes d'Amérique depuis la fin du XX^e siècle.

Ses travaux apportent un éclairage précieux sur la façon dont les habitants réinvestissent l'espace public, non seulement pour écrire, mais pour conserver et transmettre une mémoire collective non institutionnelle.

Nous avons pu échanger autour de sa pratique et du lien entre graffiti à travers le monde et mémoire collective.

44. François Chastanet, *Pixação: São Paulo Signature*, XG Press Paris, 2007

45. François Chastanet, *Cholo Writing: Latino Gang Graffiti in Los Angeles*, Dokument Press Stockholm, 2009

46. François Chastanet, «Philly Hands», dans *Poem Pamphlet*, n°9, 2024

47. François Chastanet, *DiShu: Ground Calligraphy in China*, Dokument Press Stockholm, 2013

48. Thèse de doctorat menée au sein de l'école doctorale n°472 (Université PSL-EPHE, École Pratique des Hautes Études) dans l'unité de recherche Saprat (EA4116, Histoire de l'écrit : Savoirs et pratiques du moyen-âge à l'époque contemporaine). Travaux co-dirigés par Marc Smith (paléographie, PSL EPHE – École nationale des chartes, Paris) et Alice Savoie (typographie, ANRT, Nancy), depuis novembre 2022

49. Jerry & Sally Romotsky
Los Angeles Barrio Calligraphy,
Dawson's book shop,
Los Angeles, 1976

Interrogé sur les origines de son intérêt pour les écritures dans l'espace public, et en particulier pour les formes illégales telles que les graffitis, François Chastanet explique que son approche s'est construite en réaction à un déséquilibre dans la recherche académique. Les premières études consacrées aux pratiques de graffiti issues de la scène new-yorkaise du début des années 1970 ont majoritairement privilégié une lecture sociétale et politique, principalement portée par la sociologie et l'anthropologie, aussi bien aux États-Unis qu'en Europe. La linguistique s'y est intéressée plus marginalement, tandis que l'analyse formelle des écritures demeurait largement négligée. Les rares travaux existants sur la forme, souvent diffusés de manière confidentielle, sont restés peu visibles, à l'image de *Los Angeles Barrio Calligraphy*⁴⁹ de Jerry et Sally Romotsky, publié en 1976.

Par ailleurs, la centralité accordée à New York dans les publications académiques et photographiques a contribué à invisibiliser d'autres scènes pourtant historiquement et esthétiquement déterminantes, comme Los Angeles ou Chicago, ou encore Philadelphie, dont la production, dès la fin des années 1960, était particulièrement avancée sur le plan formel. C'est dans ce contexte que François Chastanet a souhaité développer une analyse précise des formes et des typologies calligraphiques issues de ces pratiques populaires, afin de les inscrire dans une histoire élargie de l'alphabet latin et de ses évolutions. Cette démarche s'est notamment appuyée sur l'étude d'un terrain alors largement ignoré, celui de São Paulo, au Brésil. Il revendique ainsi une posture méthodologique située entre histoire de la calligraphie et design graphique, adoptant le point de vue du praticien et du designer pour proposer un contrepoint aux approches dominantes.

Abordant la distinction entre écritures institutionnelles et non institutionnelles dans l'espace public, François Chastanet précise qu'il s'intéresse à un segment spécifique du champ du graffiti : celui des signatures individuelles ou collectives observables dans l'espace public physique, principalement à partir de la seconde moitié du XXe siècle. Si ces inscriptions ne relèvent

pas, au premier abord, d'un discours contestataire explicite, leur simple présence constitue néanmoins une forme de contestation. En s'inscrivant hors des cadres autorisés, ces signatures interrogent les normes de visibilité, de légitimité et d'appropriation de l'espace urbain.

Concernant la question de la mémoire collective, François Chastanet affirme que le caractère éphémère des graffitis n'empêche nullement leur participation à des processus mémoriels. Des inscriptions temporaires peuvent constituer des supports de mémoire collective, parfois à l'échelle de groupes sociaux restreints, mais dont la portée symbolique demeure significative. Il évoque à ce titre les graffitis de noms présents dans les tunnels du réseau de transport de Philadelphie, dans des espaces peu accessibles et rarement effacés. Ces lieux, bien que faiblement visibles, deviennent des sites de pèlerinage pour des initiés, venus observer des signatures datant des années 1970 ou 1980. Ces inscriptions sont perçues comme des sources historiques fondatrices de l'identité calligraphique locale. Dans ce contexte, la forme de la lettre agit comme un véritable corps social, cristallisant l'existence d'une micro-société. Des phénomènes comparables peuvent être observés à Paris, notamment dans les catacombes à la fin des années 1980 et durant les années 1990.

À Los Angeles, l'écriture dite « cholo » constitue un autre exemple particulièrement révélateur. Par sa graphie spécifique, elle porte sur plusieurs générations l'identité de la communauté américano-mexicaine, souvent absente des représentations institutionnelles. La forme de la lettre devient ici le vecteur d'une mémoire collective, présente aussi bien dans l'espace public que dans des journaux militants ou des publications liées à la culture chicano. Ce qui distingue cette écriture, selon François Chastanet, est sa capacité à dépasser son cadre communautaire d'origine pour se diffuser dans d'autres milieux sociaux.

Interrogé sur le lien entre les styles d'écriture vernaculaires et les villes dans lesquelles ils émergent, François Chastanet confirme l'existence de mémoires collectives urbaines propres à certaines métropoles. Il s'attache à documenter les villes ayant

résisté à la globalisation du modèle new-yorkais et ayant su maintenir ou développer des graphies identitaires spécifiques. Son travail repose sur l'étude de l'évolution des formes de l'alphabet latin, en croisant deux dynamiques principales : la persistance d'un substrat visuel historique transmis sur le temps long, et l'influence de contextes architecturaux et urbanistiques spécifiques. La vitesse d'exécution du tracé, liée aux conditions de surveillance urbaine, joue un rôle déterminant dans l'émergence de nouvelles formes cursives. François Chastanet évoque ainsi l'existence d'une « cursivité urbaine » propre au XX^e siècle, née du dialogue entre nouveaux outils et supports, du stylo-bille à la bombe de peinture. Son approche ne vise pas tant à analyser le rapport global des habitant-es à leur ville qu'à décrire les stratégies graphiques élaborées par les praticien-nes eux-mêmes, envisagées comme des formes collectives et artisanales d'identité visuelle.

Enfin, il détaille ses méthodes de collecte et de documentation, fondées sur un travail photographique de terrain réalisé à pied ou à vélo, selon une logique de frontalité et de quadrillage systématique des quartiers et des principaux axes de circulation. Ces archives sont complétées par l'étude de fanzines, de sites web et de réseaux sociaux, notamment grâce aux pratiques d'auto-archivage propres au milieu du *name-writing*. Les formes observées sont ensuite comparées à des modèles calligraphiques ou typographiques historiques, afin d'identifier des typologies suffisamment partagées pour constituer des styles associés à des territoires urbains précis.



{fig.61}



{fig.62}



• 1980年代末 北京 王府井大街
• 1980年代末 北京 王府井大街

• 1980年代末 北京 王府井大街
• 1980年代末 北京 王府井大街

{fig.60}

TRAPTE
34



Cosmo.

Handwritten graffiti on the left side of the door frame, including the letters 'M' and 'A'.



Handwritten graffiti on the right side of the door frame, including the letters 'M', 'A', 'S', 'A', 'M'.

Handwritten graffiti on the right side of the door frame, including the letters 'M', 'A', 'S', 'A', 'M'.

Handwritten graffiti on the bottom left side of the door frame, including the letters 'M', 'A', 'S', 'A', 'M'.



IV. QUE FAIRE DE CES TRACES?





«Le numérique tuera l'imprimé»: la formule revient sans cesse dans nos sociétés contemporaines. À l'ère des écrans, la disparition du livre papier est régulièrement annoncée.

Pourtant, dès le XIX^e siècle, Victor Hugo posait déjà une question visionnaire, étonnamment proche: l'imprimerie allait-elle tuer l'espace public en tant que lieu de communication ?

Dans *Notre-Dame de Paris* (1831), Hugo consacre le livre V à un essai philosophique et historique sur les rapports entre architecture, livre et transmission des savoirs. Intitulé «Ceci tuera cela», ce texte affirme que le livre imprimé finira par supplanter l'édifice monumental: le papier remplacera la pierre comme support de mémoire. Hugo y prédit un basculement majeur. Pendant des siècles, l'architecture a été le vecteur principal des savoirs, de l'identité collective et de la mémoire. On se souvient, par exemple, des premières lois démocratiques affichées sur les murs d'Athènes au VI^e siècle avant J.-C., ou, à Rome, des textes juridiques placardés publiquement dès 462. L'invention de l'imprimerie par Gutenberg bouleverse cette tradition. Pour Hugo, il s'agit d'une révolution comparable à celle de l'invention de l'écriture: le savoir devient reproductible, transportable, accessible à tous. Là où l'architecture, langage immatériel mais réservé à une élite, gardait le monopole de la transmission, le livre ouvre la voie à une démocratisation radicale. Qu'en est-il aujourd'hui ? Alors que l'on pense parfois que l'édition s'efface au profit du numérique, la question se déplace: qu'en est-il de la diffusion des savoirs dans la rue ? Car l'espace public n'a jamais cessé d'être un support d'inscriptions, d'appels, de marques et de messages. Malgré la fragilité de ce médium, la rue demeure une vitrine puissante, un espace où s'expriment la voix des habitant-es, les préoccupations

d'une époque, et la mémoire vivante de la ville elle-même.

C'est pourquoi de nombreux-ses artistes, designer-euses, chercheur-euses, œuvrent pour faire perdurer ces traces de l'espace public, parfois pérennes, parfois fragiles.

On l'a vu avec Philippe Apeloig, que la passion pour les plaques commémoratives a mené vers l'édition d'un projet monumental, celle de regrouper dans un seul ouvrage toutes les plaques parisiennes à la mémoire des victimes de la Seconde Guerre Mondiale, et ainsi activer doublement la conservation de cette mémoire officielle, de la rue vers le papier. Pour d'autres designers, il est d'autant plus important de porter un regard sur des traces parfois propices à la répression, à la censure.

Ella Villaumié, à travers son œil de designer graphique, s'intéresse à l'hypothétique durée de vie de la lettre alpha sur les murs d'*Exarcheia* et publie *Hypothetical death of the exarchian alpha*. De cette manière, elle aborde la question de l'effacement de ces traces fragiles au sein d'un quartier qui craint la répression, tout en les archivant, et leur offre une nouvelle vie.

Pour les graphistes Coline Sunier & Charles Mazé, collecter des formes dans l'espace public est une manière d'étudier le contexte géographique, politique, sociologique dans lequel évolue un environnement. Ces traces, qui se répondent, se font échos, s'opposent parfois, illustrent les différentes voix qui peuplent une ville, et forment « une sorte de palimpseste de mémoire collective ».

Enfin, François Chastanet, à travers son œil de typographe et de chercheur, analyse par un travail de terrain en immersion, avec précision et technicité, des formes longtemps considérées comme marginales pour en faire un sujet d'étude au même titre que les autres écoles calligraphiques.

Ainsi, ces traces éphémères, qui ne sont pas explicitement des outils de mémoire collective, participent à un travail de mémoire dès lors qu'elles sont regardées comme telles. Celles-ci sont de puissants outils démocratiques, les portes-paroles d'une population, le reflet d'une société. Pour ma part, écrire ce mémoire m'a rendu encore plus alerte aux formes déployées sur les murs de la ville. Mon regard se dirige davantage vers ces traces de mémoire, quel que soit leurs statuts.

À mon tour, j'ai envie de mêler à ma pratique du design graphique un travail de cueillette.

Alors, que faire de ces traces? Les regarder, les collecter, les archiver.



Athènes
juillet 2025
p. 63



Athènes
juillet 2025
p. 83



Athènes
mars 2025
p. 77



Paris
décembre 2025
p. 48



Athènes
juillet 2025
p. 78



Athènes
juillet 2025
p. 86



New York
©François Chastanet
@francois_chastanet



Athènes
juillet 2025
p. 86



Athènes
juillet 2025
p. 104



Athènes
mars 2025
p. 86



Athènes
mars 2025
p. 77



Athènes
mars 2025
p. 104



Athènes,
©Ella Villaumié
p. 68



Athènes
juillet 2025
p. 83



Bretigny,
© Coline Sunier,
Charles Mazé
cacbretigny.com



Athènes
juillet 2025
p. 82



Athènes
juillet 2025
p. 83



Athènes
juillet 2025
p. 86

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

APELOIG Philippe,
Enfants de Paris, 1939-1945,
Paris: Gallimard, 2021.

ARTIÈRES

Philippe, *La police de
l'écriture: l'invention de
la délinquance graphique
(1852-1945)*, Paris: La
Découverte, 2013.

BAILLY Jean-
Christophe, *La ville
en éclat*, Paris: La
Fabrique, 2025.

CHASTANET

François, *Pixação: São
Paulo Signature*. Paris
: XG Press, 2007.

CHASTANET François,
*Cholo Writing: Latino
Gang Graffiti in Los
Angeles*, Stockholm :
Dokument Press, 2009.

CHASTANET François,
*Dishu: Ground Calligraphy
in China*. Stockholm :
Dokument Press, 2013.

DÉTIENNE Marcel, *Les
savoirs de l'écriture en Grèce
ancienne*, Lille: Presses
universitaires de
Lille, 1988.

FRAENKEL

Béatrice, *Les écrits de
septembre: New York
2001*, Paris: Éditions
Textuelles, 2011.

FRAENKEL Béatrice,
*Actes d'écriture: quand
écrire c'est faire*,
Paris: Éditions de la
Maison des sciences
de l'homme, 2007.

HALBWACHS

Maurice, *La mémoire
collective*, Paris: Presses
universitaires de
France, 1950.

HUGO Victor,
«Ceci tuera cela»,
chapitre II, livre V,
dans *Notre-Dame de
Paris*, Paris, 1831.

LEFEBVRE Henri,
La production de l'espace,
Paris: L'Homme et
la société, 1974.

MAZÉ Charles ;
SUNIER Coline, *Come
vanno le cose?*, Rome: <o>
future <o>, Académie
de France à Rome –
Villa Médicis, 2015.

NORA Pierre (dir.),
Les lieux de mémoire. 3
vol. Paris: Gallimard,
1984-1992.

RICOEUR Paul, *La
mémoire, l'histoire, l'oubli*.
Paris: Seuil, 2000.

STAVRIDES Stavros,
*Common Spaces of
Urban Emancipation*.
Manchester:
Manchester University
Press, 2019.

VILLAUMIÉ Ella,
*Hypothetical Death of
Exarchian Alpha*, Paris:
sunsun éditions, 2020.

ARTICLES/ REVUES

BARASH Jeffrey
Andrew, « Qu'est-
ce que la mémoire
collective ? ». *Revue
de métaphysique et de
morale*, no 50, 2006.

CHANCOGNE Thierry.
« A Residency: Coline
Sunier & Charles
Mazé at Villa Medici ». *Faire*, no 08, 2018.

CHASTANET François.
« Philly Hands ». *Poem
Pamphlet*, no 9, 2024.

FRAENKEL Béatrice.
« Les écritures
exposées ». *Linx*, no 31,
« Écritures », 1994

FRAENKEL Béatrice.
« Villes plurilingues,
villes polygraphes ».
In : CALVET, Louis-
Jean et MOUSSIRIOU-
MOUYAMA, Alain
(dir.). *Le plurilinguisme
urbain*. Québec :
Institut de la
francophonie, 2001.

PODCASTS

MAUDUIT Xavier. *Le
cours de l'histoire*, épisode
4/4 : « Les plaques dans
la ville, la mémoire
au coin de la rue ».
France Culture, 2021.

VARIER Zoé. *Une
journée particulière*.
Épisode : « Philippe
Apeoig, graphiste : « Il
faut être attentif aux
éclats de mémoire qui
sont à notre portée » ».
France Culture, 2021.

Pas la peine de crier « Le
mur (2/5) : Ce sont
nos murs ! ». France
Culture, 24 juin 2024.

VIDÉOS

BOUCHERON
Patrick ; SUNIER,
Coline ; MAZÉ,
Charles. *Planétarium
#23*. Vidéo en ligne.

BOUCHERON
Patrick, *Ce que peut
l'histoire*, Leçon
inaugurale au Collège
de France, 2015.

LES MURS, LIEUX DE MÉMOIRE,
LIEUX D'HISTOIRE:

une lecture de la ville à travers ses traces écrites



Ce mémoire a été écrit par Lola Douieb
entre novembre 2024 et décembre 2025
dans le cadre du DNSEP option design
graphique à l'ESAD de Valence.

Les caractères typographiques utilisés sont:
Latitude créé par Eugénie Bidaut
&
Syne tactile de Lucas Descroix de la
fonderie « Bonjour Monde »

MERCI

à l'équipe pédagogique de l'ESAD de Valence,
à Lise Brosseau & Nina Ferrer-Gleize pour leur
précieuses références et leur regard bienveillant,
à mes camarades de DG5 pour les échanges
enrichissants et les moments de décompression,
à Ella Villaumié, Coline Sunier & François
Chastanet, pour le temps accordé à répondre
à mes questions, et dont les réponses
ont grandement enrichi ce travail,
& à mon erasmus à Athènes, sans quoi ce
travail de recherche n'aurait pas existé.

Achévé d'imprimé
le 18 décembre 2025
à l'ESAD Valence

