



Voir, lire, parcourir. Itinéraires sémiotiques dans la ville graffée

Sous la direction de Ludovic CHÂTENET

EAN électronique : 9782842879181
Licence : CC BY-NC-ND

La rue épaisse. Intertextualité et resémantisation dans les pratiques piétonnières du centre-ville de Liège

The thick street. Intertextuality and resemantization in pedestrian practices in downtown Liège

François PROVENZANO¹

Centre de Sémiotique & Rhétorique / UR Traverses / ULiège

Résumé : Cette contribution prend pour terrain principal une rue piétonne du centre-ville de Liège, envisagée pour le type d'expérience de l'espace et le type de qualification sociale que favorise son agencement matériel et graphique. Ce terrain permet de rencontrer des questions méthodologiques relatives non seulement à la collecte des matériaux visuels dans l'espace urbain, mais aussi plus globalement aux postures de recherche et aux gestes qui les caractérisent. Les principales hypothèses et cadres théoriques qui guident l'analyse s'appuient sur la notion de *texture*, et de *politique texturale* comme manifestation d'un pouvoir de sémiotiser l'espace urbain. Nous entendons par là la prétention à inscrire la socialité des pratiques de la ville dans la matérialité de son environnement graphique, notamment par le biais d'une intertextualité stratégique. Cette prétention est cependant potentiellement mise en tension par une intertextualité scénique, à la faveur de gestes de montage et de recadrage, est susceptible d'activer des valeurs rivales.

Mots Clés : sémiotique urbaine, intertextualité, texture, politique texturale, gestes critiques

Abstract: This paper takes as its main field of investigation a pedestrian street in downtown Liège, here considered for the type of experience of space and the type of social qualification fostered by its material and graphic layout. This field allows us to address methodological issues relating to the collection of visual materials in urban space, but also more generally to research postures and gestures. The main hypotheses and theoretical frameworks guiding the analysis are based on the notion of texture, and textural politics as the manifestation of a power to semiotize urban space. By this we mean the claim to inscribe the sociality of city practices in the materiality of its graphic environment, notably through strategic intertextuality. This claim, however, is potentially put in tension by scenic intertextuality, which, through *montage* and reframing gestures, is likely to activate rival values.

Keywords: urban semiotics, intertextuality, texture, textural politics, critical gestures

Riassunto : Questo contributo prende come materiale principale una strada pedonale del centro di Liegi, considerata per il tipo di esperienza dello spazio e per il tipo di qualificazione sociale favorita dal suo assetto materiale e grafico. Questo materiale permette di affrontare questioni metodologiche relative alla raccolta di materiali visivi nello spazio urbano, ma anche più in generale alle posture di ricerca e ai gesti che le caratterizzano. Le principali ipotesi e i quadri teorici che guidano l'analisi si basano sulla nozione di texture e di politica testurale come manifestazione del potere di semiotizzare lo spazio urbano. Con ciò intendiamo la pretesa di inscrivere la socialità delle pratiche cittadine nella materialità del suo ambiente grafico, in particolare attraverso un'intertestualità strategica. Questa pretesa, tuttavia, è potenzialmente messa in tensione da un'intertestualità scenica che, attraverso il *montage* e il *reframing*, può attivare valori rivali.

¹ Professeur à l'Université de Liège. Ses domaines d'enseignement et de recherche sont l'analyse rhétorique des discours, la sociosémiotique urbaine, les approches critiques des médias et l'étude des imaginaires linguistiques. francois.provenzano@uliege.be

Parole chiave : semiotica urbana, intertestualità, testura, politica testurale, gesti critici

Cette contribution prend pour terrain principal une rue piétonne du centre-ville de Liège ayant connu ces dernières années un processus de requalification urbaine. De zone symboliquement dévaluée, elle est devenue l'un des points d'attrait touristique principaux du cœur historique de la ville, par le biais d'une politique urbanistique favorisant le petit commerce d'artisanat, réactivant l'imaginaire médiéval associé à ce type de rue piétonne et s'affichant comme l'un des arguments du *city branding* dont fait l'objet la métropole liégeoise. Ce terrain permet de rencontrer des questions méthodologiques relatives non seulement à la collecte des matériaux visuels dans l'espace urbain, mais aussi plus globalement aux postures de recherche et aux gestes qui les caractérisent. Les principales hypothèses et cadres théoriques qui guideront l'analyse s'appuieront sur la notion de *texture*, et de *politique texturale* comme manifestation d'un pouvoir de sémiotiser l'espace urbain. Nous entendons par là la prétention à inscrire la socialité des pratiques de la ville dans la matérialité de son environnement graphique. Cette prétention est cependant potentiellement mise en tension par d'autres valeurs que celles promues par le tissage intertextuel le plus manifeste.

Formes, enjeux et limites de la cartographie urbaine

Le terrain ici concerné s'inscrit dans un parcours de recherche mené depuis 2020 avec Alexandre Lansmans sur les inscriptions urbaines. Cette recherche a notamment produit la plateforme en ligne *Textures urbaines*², rassemblant quelques 4000 photographies d'inscriptions de rue à Liège, géolocalisées et organisées (et donc consultables) selon des critères relatifs au support d'inscription, au geste technique, et à la topique investie (Desert, Lansmans et Provenzano 2021). S'il est pour nous d'une aide précieuse pour la recherche sur les écritures de rue³, cet outil pose une série de limites et de difficultés⁴ : l'écrasement de la temporalité, l'atomisation des formes, et la difficulté à faire intervenir la qualification socioculturelle de l'observateur-collecteur dans l'attention qu'il porte à certaines formes plutôt qu'à d'autres.

En effet, la cartographie crée un effet de saisie synchronique, voire un peu achronique, d'un état du lieu presque en-dehors de toute historicité. On peut bien sûr préciser que la collecte a lieu dans telle fourchette temporelle (en l'occurrence de mars 2020 à mars 2022, ce qui correspond de manière d'ailleurs assez fortuite à un « temps de la pandémie »), il n'empêche que le corpus ne permet pas de rendre compte ni des irrptions ponctuelles et de la dimension souvent éphémère qui caractérise les signes dans la ville (ou, pour le dire autrement : des contrastes aspectuels qui opposent des formes duratives à des saillances disruptives), ni, surtout, des jeux de mutations, reprises, dialogismes dans lesquels sont prises les inscriptions urbaines.

Le deuxième défaut évident d'une cartographie est qu'elle atomise les formes répertoriées, qu'elle les ségrégue des expériences vécues pour lesquelles elles se sont rendues signifiantes pour quelqu'un. Bien sûr, l'outil de recherche permet de reconstituer des isotopies, voire de suggérer des parcours ou des périmètres qui, au sein de l'espace urbain, font émerger des communautés de sens, mais il demeure que cette extraction reste artificielle et coupée du continuum pratique entre le signe urbain et le regard qui le saisit, le connote et le met en dialogue — sans parler bien sûr des formes expérientielles autres que la vue, en premier lieu les dimensions sonores, olfactives, ou tactiles, dont il faut reconnaître la part prise dans la structuration de l'expérience urbaine.

Enfin, la plateforme invisibilise la situation socioculturelle particulière à partir de laquelle est réalisé le relevé des inscriptions de rue ; même à l'expliquer (universitaire, masculin, de telle génération, etc.), on n'évite pas que cette situation soit considérée à tort comme une sorte de regard *par défaut*, de type d'attention supposément neutre, ou au contraire de type de prise de position supposément plus pertinente que les autres sur les variétés graphiques dans l'environnement visuel d'une ville comme Liège.

C'est un peu pour tenter de dépasser ces différentes limites que nous présentons ici un type de chantier qui déborde justement du cadre de travail qu'offre la plateforme, mais qui s'appuie sur ses limites pour problématiser autrement l'étude des sémioses urbaines.

² Accessible à l'adresse : <https://texturb.uliege.be>.

³ Voir par exemple Lansmans & Provenzano (2022).

⁴ On peut situer les choix posés dans *Textures urbaines* par rapport à des initiatives comparables, en particulier Ziegler *et al.* (2018) et *Scriptopolis* (2019). Pour une discussion détaillée, voir Lansmans (2023).

Vers une saisie expérientielle du pouvoir de sémiotiser

Plutôt que de chercher à affiner le paramétrage de l'outil de collecte et d'analyse, on peut en effet assumer de densifier le matériau lui-même, c'est-à-dire de considérer que les sémioses urbaines sont elles-mêmes potentiellement productrices d'un régime temporel, d'un parcours expérientiel, et d'une situation socioculturelle qui visent à nous qualifier en tant qu'usagers spécifiques de l'espace urbain. Ce sont donc aussi à ces effets que nous voudrions prêter attention, en remontant en quelque sorte des signes de la ville au pouvoir de sémiotiser dont ils sont le produit, et qui étend ses effets aux identités sociales et aux pratiques légitimes dans un espace donné. Ce déplacement de la focale d'analyse contraint bien sûr à un déplacement relatif au corpus : il ne s'agit plus de cartographier des inscriptions, mais plutôt de saisir une expérience particulière de l'espace urbain en tant qu'elle est configurée par un certain pouvoir de sémiotiser.

L'intuition d'un tel pouvoir peut être restituée à partir de l'expérience suivante. La rue Cathédrale est un axe piétonnier et commerçant du centre-ville, qui mène à la place Cathédrale, et se prolonge ensuite dans une autre rue piétonne, la rue Pont d'Avroy. En marchant rue Cathédrale en octobre 2021, le passant s'avise que certains seuils des commerces sont augmentés de dispositifs qu'on peut juger incongrus, connotant un imaginaire du luxe et de la célébrité qu'on n'associe pas spontanément au centre-ville de Liège. En avançant vers la place, le passant constate que se tient à cette période le Festival du film de comédie de Liège. Cet événement cinématographique consiste pour l'essentiel en projections et rencontres-débats dans des lieux dédiés, mais il se traduit dans les faits par une véritable colonisation sémiotique du centre-ville commerçant, capté dans l'univers de sens du festival par un jeu de dispersion et de saturation des signes connotant l'événementialité spectaculaire et la fantasmagorie cinématographique, pour recouvrir l'expérience piétonne ordinaire.

La traversée de la rue à hauteur de la place Cathédrale contraint à passer sous une structure métallique bâchée, faisant office de porche à une sorte de large podium tapissé de rouge, auquel mènent quelques marches elles-mêmes tapissées, et qui reproduit cette fois de manière intense les petits dispositifs de balisage dont on avait observé auparavant la dispersion au seuil des commerces. On notera qu'on retrouve ici très clairement le motif du « passage » benjaminien (Benjamin 2021 [1982]), condensant en l'occurrence l'expérience de la soirée de gala et celle de la flânerie commerciale ordinaire.

La rue se poursuit au-delà de la place par un prolongement du tapis rouge, en plein milieu de la chaussée cette fois, qui sert une organisation quasiment grammaticale de l'expérience visuelle de la rue : d'une part, le tapis souligne les occurrences rythmiques de pavés incrustés dans le sol qui signent et attestent pour toujours la présence de (pseudo-)célébrités au fil des éditions successives du festival, d'autre part ce déroulé planaire rime spatialement avec les bornes verticales ornées de portraits monumentaux desdites célébrités, qui invitent à voir et à vivre la rue comme une sorte de *Walk of Fame*.

Comme on le voit, ces effets de saturation sémiotique s'exercent au profit d'une conduite des imaginaires, solidaire d'une conduite des corps dans l'espace de la ville. La conduite des imaginaires puise assez clairement à l'intertexte du glamour cinématographique (le festival de Cannes, ses marches et ses palmiers, Hollywood Boulevard à Los Angeles et la ritualité de l'empreinte de stars inscrite dans la longue durée de la mémoire collective), mais s'alimente aussi à tout l'univers du sponsoring, et aux porosités qu'il cultive entre les sphères publiques et privées : l'une des marques partenaires de l'événement expose ainsi une voiture en pleine rue, mais dans un cube en verre, tandis que des panneaux mêlent les logos de marques commerciales aux logos des entités politiques (la Ville, la Province, la Région) qui subsidient le festival.

Cette conduite des imaginaires est supportée par une conduite des corps, qui charge des parcours et des stations, normalement ouverts à l'aléa de la pratique piétonne ordinaire, de valeurs et d'attracteurs qui affectent inévitablement les identités subjectives. Marcher sur le tapis, ou juste à côté, se laisser guider par ce tapis vers certains lieux, s'arrêter à un écran, être tenté de gravir les marches : l'expérience de l'espace s'en trouve comme augmentée d'une grille axiologique exogène. L'un des effets paradoxaux de ce quadrillage de l'espace est de proposer une scénographie du visible et de l'accessible qui renforce en réalité les effets d'invisibilisation et d'inaccessibilité. Les marches sont là, mais qui ose les gravir ? L'espace auquel elles mènent semble sanctuarisé, réservé, comme en témoignent d'ailleurs les palissades opaques qui entourent le chapiteau, et les emplacements « VIP », qui transforment les piétons en spectateurs tenus à distance.

Cette expérience sans doute un peu caricaturale permet de mettre l'accent sur deux aspects importants du pouvoir de sémiotiser tel qu'il s'exerce dans l'espace urbain : la promotion d'un rapport événementiel à cet espace, qui correspond à un profil socialement qualifié d'usagers ayant accès (ou non) à l'événement en

question ; et la part prise par les renvois intertextuels, à la fois internes et externes, dans l'opération de saturation sémiotique dont peut faire l'objet un espace dans la ville.

Ces deux aspects vont à présent être mis à l'épreuve d'un autre terrain, sans doute moins caricatural et moins spectaculaire que celui du Festival de Comédie, moins lié aussi à une séquence événementielle identifiable et qualifiée comme telle en amont, puisqu'il correspond plus banalement au périmètre d'une rue du centre-ville de Liège, considérée indépendamment de tout événement particulier qui viendrait l'investir.

Textures et politiques texturales

Dans son *Traité du signe visuel*, le Groupe μ (1992) fait de la texture l'une des catégories qui définissent le signe plastique :

La texture est une propriété de la surface, qui peut se définir comme un mode particulier de répétition de microéléments. L'unité *texturale* s'articule donc en unités non manifestées, les *texturèmes*. Ces texturèmes relèvent de deux catégories : la nature des éléments d'une part et les lois de répétition d'autre part. (Klinkenberg 2000 [1996], p. 380)

On voit dans cette définition que la texture est affaire de rythme, et que la perception de ce rythme (et de l'effet textural qui en découle) est solidaire d'une posture de réception particulière. La « perception texturale », dit encore le Groupe μ , correspond à une distance d'observation qui empêche l'identification d'éléments isolés, au profit de la trame qu'ils composent. L'exemple typique de cette importance de la distance est fourni par la peinture impressionniste, qui cultive justement la tension entre une perception texturale, dite « intégratrice » car elle ne distingue pas les parties qui composent iconiquement la représentation (vue de très loin ou vue de très près), et une perception qu'on pourrait qualifier de figurale, « désintégratrice », qui favorise la reconnaissance iconique des référents. La « perception texturale » peut être inhibée, ou au contraire, hypertrophiée par certains choix de composition : les toiles de Pollock cherchent à intensifier les qualités texturales, en les libérant de la contrainte de représenter quoi que ce soit de reconnaissable.

Cet exemple nous montre que les signifiés attribués aux textures ne sont pas codés dans une grammaire parfaitement stabilisée, mais sont à chaque fois activés contextuellement, notamment en fonction d'un répertoire de connotations imaginaires socioculturellement situées et inégalement accessibles. La délicatesse biblique du papier utilisé dans la collection « La Pléiade » n'activera des effets de sanctuarité qu'auprès d'un public choisi, c'est-à-dire choisi par la texture elle-même, qui délivre son sens de sacralité en même temps qu'elle qualifie, par les doigts du lecteur, sa légitimité à accéder à ce sens.

Par *politique texturale*, on entend l'ensemble des choix posés quant aux propriétés matérielles et rythmiques des surfaces (d'un objet ou d'un lieu), en tant qu'ils ont des effets sur les identités sociales de celles et ceux qui les pratiquent, et sur la légitimité relative de ces pratiques. On peut ici parler d'une politique texturale comme composante de la politique éditoriale d'une collection comme « La Pléiade » de Gallimard, et cette idée peut trouver facilement sa transposition sur un terrain urbain.

Les effets des politiques texturales sont en effet particulièrement denses et complexes dans l'espace urbain, caractérisé notamment par une haute variété de contrastes texturaux, par une large place réservée aux inscriptions (et donc aux supports qui les accompagnent), et par une grande importance de la structuration symbolique des espaces, des pratiques et des identités sociales. Cette structuration est le plus souvent implicite, voire naturalisée : c'est notamment là l'une des fonctions des textures, dont l'analyse vise alors justement à éclairer la dimension politique.

C'est dans cette perspective que s'inscrit le travail de Giorgia Aiello (2022), qui convoque la notion de *texture* (et de *texturation*) dans son étude de l'évolution du logo Starbucks et dans son analyse de la « rénovation urbaine » d'un quartier de la ville de Bologne.

Sur le logo Starbucks, Aiello montre que le logo a progressivement évolué dans le sens d'une stylisation de ses traits (sont éliminés plusieurs des éléments iconiques de la sirène initiale), mais aussi d'une *texturation*, qui vise à favoriser l'appréhension du logo « comme un ensemble de traces » (*ibid.*, p. 22), inscrites directement dans la trame de l'environnement bâti des villes. Cette texturation active selon elle des potentiels de signification « expérientiels plutôt que symboliques » (*ibid.*, p. 24) : en montrant la marque comme « incorpor[ée] dans la structure matérielle des espaces urbains quotidiens » (*ibid.*, p. 25), le logo texturé suscite un sentiment d'« engagement matériel » avec l'univers de Starbucks.

Sur le quartier de Bologne, aujourd'hui appelé « Manifattura delle Arti », Aiello montre qu'on peut envisager le processus de la « rénovation urbaine » dont il a fait l'objet comme « un genre mondialisé et répandu de la production culturelle » (*ibid.*, p. 87) : l'environnement bâti est ainsi considéré comme une « performance visuelle-matérielle » (*ibid.*, p. 89) qui, en l'occurrence, a permis de convertir un ancien quartier populaire et industriel désaffecté en « enclave » d'une culture savante mondialisée. Cette performance s'appuie notamment sur ce que Aiello nomme des « frontières texturales », qui créent des « expériences matérielles spécifiques d'exclusion » (*ibid.*, p. 104) : la pose de pavés neufs mais à l'effet « ancien », par contraste avec le béton abîmé de l'artère qui jouxte le quartier, l'usage de lambris en métal brossé, accompagnés d'un éclairage LED pour signaler un musée d'art moderne, en interrompant le flux visuel de la rue. L'hypothèse de travail d'Aiello est que ces frontières texturales « sollicite[nt] les sujets pour qu'ils s'investissent dans des potentiels de signification de la culture savante » (*ibid.*, p. 105), en « maximis[ant] la rentabilité symbolique de la distinction » (*ibid.*, p. 110).

Ces notions de *texture* et de *politique texturale* permettent ainsi de tenir ensemble les deux aspects évoqués plus haut à propos du pouvoir de sémiotiser qui s'exerce dans les espaces urbains. D'une part, la texture procède volontiers d'une structuration intertextuelle de la sémiose, soit par le biais d'une scansion rythmique de l'espace à travers la répétition de micro-éléments reconnaissables, soit par le biais d'une épaisseur donnée à cet espace, dont les signes en surface renvoient à d'autres sédimentations de la sémiose, plus ou moins accessibles. D'autre part, si la texture peut faire l'objet d'une politique texturale, c'est bien que ses effets de sens concernent potentiellement les identités sociales et les pratiques légitimes qui qualifient un lieu, dans le même temps qu'elles sont qualifiées par lui (de la même manière que le lecteur-de-Pléiade engage son identité et sa pratique dans un jeu d'échange de légitimité avec l'objet qu'il tient en main).

C'est sans doute chez Walter Benjamin qu'on trouve les premières intuitions d'une articulation forte entre les matérialités de la ville et de l'habitat, et les formes d'expérience promues par ces matérialités, le plus souvent sur le mode fantasmagorique. L'architecture même du « passage » est comme on le sait l'un des principaux motifs fantasmagoriques traité par Benjamin, qui y voit « le décor idéal pour le flâneur » (Benjamin 2021 [1982], p. 50), c'est-à-dire l'occasion de sublimer le rapport marchand derrière un imaginaire de la pure contemplation esthétique, de la douillette intimité de l'intérieur bourgeois, un imaginaire qui favorise donc aussi l'homogénéisation sociale⁵.

Une rue épaisse

La rue Neuvise, dans le centre-ville piétonnier de Liège, peut être envisagée comme le produit d'une politique texturale destinée à favoriser une cohérence intertextuelle interne à l'espace de la rue, c'est-à-dire sans autre mémoire que celle produite et représentée par les signes en surface, et reposant corollairement sur une gamme d'interprétants socialement qualifiés. Il est difficile de dénommer, sans la caricaturer, cette qualification sociale. En tentant de s'appuyer sur des traces précises, on peut dégager les trois traits suivants : une disponibilité financière et temporelle à la pratique de la consommation en tant que loisir, un goût pour l'authenticité et la transparence reconnues comme les valeurs propres à un rapport esthétisé au quotidien le plus banal, enfin une compétence plurilingue qui admet les alternances de langues comme une forme d'ouverture à la diversité culturelle.

Cette intertextualité stratégique et la qualification sociale qui lui correspond s'établissent à la faveur de trois grands motifs qui organisent l'expérience sémiotique de la rue⁶.

Premièrement, la rue fait l'objet d'un seuillage, qui consiste à en souligner de part et d'autre les bornes spatiales et à instruire une disposition piétonnière particulière, c'est-à-dire à nous placer en condition de relever des signes au sein de ce périmètre et d'établir des connexions entre eux. On pourrait considérer que

⁵ Sur cet aspect, voir la très stimulante lecture de Marc Berdet (2013, p. 70). Plus récemment, le travail d'Alain Mons sur « les lieux du sensible » (Mons 2013) se montre lui aussi attentif aux jeux d'« imbrication entre le mental et la matérialité » (*ibid.*, p. 76). L'auteur semble cependant attribuer une sorte de vertu supposée par défaut au rapport esthétisé ou esthétisant aux ambiances urbaines. Or, cette vertu supposée escamote la question des compétences sociales nécessaires pour s'engager dans ce rapport « charmé » à la ville. En outre, l'esthétisation peut précisément constituer l'un des volets du pouvoir de sémiotiser qui s'exerce stratégiquement sur les espaces urbains, notamment par le biais de politiques texturales.

⁶ Cette organisation spatiale de l'expérience reprend certains des traits qu'Anne Bossé a pu mettre en lumière dans son travail sur les espaces de « la visite » (Bossé 2015), et sur le type d'engagement corporel qu'ils configurent.

ces seuils transforment la rue en l'équivalent d'un passage benjaminien, favorisant une forme de disponibilité temporelle et esthétique, qui vise à sublimer le rapport de consommation marchande.

Deuxièmement, la rue fait l'objet d'un *branding*, dont le caractère explicite pourrait sembler contradictoire avec l'interprétation fantasmagorique qui précède, s'il n'était lui-même à la source d'un autre flux sémiotique (voir Figure 1).



Figure 1. Branding et schéma textural

Au sein de l'espace de la rue ainsi délimité, des signes de la marque que constitue la rue ont été disséminés rythmiquement au gré des devantures commerciales, sous la forme de petites plaques métalliques évoquant les échoppes du Moyen Âge, sur lesquelles sont inscrits en lettres gothiques les noms des commerces correspondants. Ces signes supposent la mise en série, la reconnaissance d'un air de famille et d'une répétition dans la disposition, la matérialité et la typographie du support, bref l'identification d'une texture à l'échelle de la rue entière, qui suppose elle-même une posture de regard embrassant la rue comme une « vue » touristique, et neutralisant tous les signes parasites qui n'entrent pas dans le schéma textural d'ensemble. Ce schéma textural active l'imaginaire de la petite échoppe médiévale, du petit artisanat spécialisé, qui ne fonctionne paradoxalement qu'à la condition d'un oubli de la profondeur historique réelle de cette rue de Liège. La reprise du Moyen Âge comme pur signe de connotation correspond à une posture interprétative qui déshistoricise précisément son rapport au lieu, qui choisit d'en oublier la complexité et souvent l'illisibilité des stratifications temporelles effectives, au profit d'un transport immédiat vers un passé fantasmé.

Enfin, troisièmement, au gré de sa flânerie, le piéton se trouve, tout comme dans les passages décrits par Benjamin, face à une abondance de verre, de larges vitrines qui soulignent l'effet de transparence et la double posture que cette texture convoque simultanément : à la fois la posture spectatorielle du pur regard face au spectacle de la marchandise mais aussi plus largement face à l'intimité de son lieu de fabrication ou du travail comme activité sociale qu'on veut rendre visible, et la posture participative, invitée à cultiver un continuum, voire un jeu d'écho intertextuel, entre ce qui se passe devant et ce qui se passe derrière les vitrines, comme pour accorder une valeur d'authenticité accrue à chacun de ces pans de l'expérience de la rue.

Or, si la rue Neuvise est bien le lieu d'un pouvoir de sémiotiser qui favorise stratégiquement un type d'intertextualité, celle-ci n'épuise pas toutes les sédimentations texturales susceptibles d'activer ce qu'on pourrait alors appeler une *intertextualité scénique*, en reprenant, quoique dans un sens un peu différent, l'opposition entre « scène » et « stratégie » proposée par Jacques Fontanille (2007). Pour le dire simplement, la scène de la rue présente une épaisseur qui resémantise potentiellement les valeurs activées par les jeux d'intertextualité stratégique. Cette resémantisation est solidaire d'une resocialisation interprétative, c'est-à-dire d'un déplacement relatif aux identités et aux pratiques susceptibles de prendre part et de donner sens à l'expérience commune de la rue.

Ici encore, très schématiquement, on peut dégager trois occasions de resémantisation à la faveur d'une intertextualité scénique, et non plus stratégique.

Premièrement, l'usage des supports métalliques uniformes et de la typographie archaïsante vise comme on l'a dit à (ré)activer un imaginaire médiéval fantasmagorique, en simulant la patine de « l'ancien » pour des échoppes parfois vraiment très récentes. Or, il y a bien toujours dans la rue Neuvicé quelques commerces qui sont eux *vraiment* très anciens, et qui ont gardé dans la scénographie de leur vitrine et dans la typographie de leur enseigne un style qu'on pourrait qualifier de désuet, ou en tout cas relevant d'une esthétique dévaluée (voir Figure 2).



Figure 2. Resémantisation scénique de la patine

La mise en écho de ces traits matériels, visuels et graphiques avec les enseignes médiévales produit potentiellement deux effets de sens qui compliquent la stratégie intertextuelle évoquée plus haut : 1° ils soulignent le caractère fabriqué de la patine médiévale, par contraste avec une patine qui, si elle ne remonte évidemment pas au Moyen Âge, témoigne bien d'une sédimentation historique effective ; 2° ces traits désuets se chargent eux-mêmes, et malgré eux, d'une valeur *vintage*⁷ destinée à les rendre conformes au régime de pratiques valorisé par la rue (la flânerie bobo et la mise en spectacle de l'authenticité comme esthétique du quotidien), mais qui en fait également éprouver les limites, ou qui en révèle l'impensé marchand : si l'on peut admettre de s'attarder devant la vitrine d'un magasin de thé et café, c'est beaucoup moins évident pour une boutique de toilettage pour chiens.

Deuxièmement, la présence de fragments linguistiques en dialecte wallon peut s'indexer sur une isotopie patrimoniale (c'est le cas pour le nom du restaurant très chic « Au Moriane », sur une bâtisse richement rénovée), ou être perçu comme un clin d'œil touristique marquant la « couleur locale » de Liège (c'est le cas du « Bondjoû » écrit sur la vitrine d'un magasin d'objets décalés). Or, ce même dialecte wallon est aussi utilisé sur la vitrine d'un très ancien café situé au coin de la rue Neuvicé, connu pour héberger des identités clairement marginalisées socialement, des pratiques à la limite de la légalité, dans un esprit gentiment punk (voir Figure 3).

⁷ Sur le rapport à la temporalité et le type de subjectivité associés à la valeur *vintage*, on se reportera avec fruit aux pages qu'y consacre Anne Beyaert-Geslin dans sa *Sémiotique des objets* (Beyaert-Geslin 2015, pp. 94-96).



Figure 3. Resémantisation scénique du wallon

Connecté à cet intertexte, le wallon se charge ici d'une valeur ironique voire critique, et pas seulement patrimoniale ou décorative, comme en témoigne le dessin qui jouxte l'inscription en wallon (« ène bonne sinteye »). Ce dessin n'est compréhensible que pour quelqu'un qui n'est pas seulement de passage à Liège, mais qui connaît la longue histoire des chantiers pénibles qui n'ont cessé de trouser la ville depuis des décennies (le personnage de droite, avec un gilet de chantier, dit à l'autre, représenté en train de tracer les inscriptions : « Tu peux pas faire des trous dans la ville comme tout le monde ? »).

Enfin, troisièmement, le verre largement transparent des vitrines, qui invite le regard des passants à partager l'intimité et la vie authentique d'un atelier d'artistes, d'une pépinière urbaine ou d'un studio de design, voit sa fonction requalifiée lorsqu'il cadre la vue de l'intérieur d'un « press shop » : des dos de frigos collés l'un à l'autre, un étage hétéroclite de marchandises qui affiche leur mode de production sérielle, un éclairage au néon qui a renoncé à toute esthétisation (voir Figure 4).



Figure 4. Le verre et la mise en contraste de deux formes de vie

Le trait textural et intertextuel de la vitrine souligne ici le contraste entre la forme de vie valorisée par l'ordre sémiotique dominant de la rue, et celle, précarisée, qui subsiste en ses bords. Il semble en effet évident que ce ne sont pas les mêmes identités sociales qui sont susceptibles de s'attarder à la vitrine d'un pépiniériste, ou qui s'accommodent d'arrières de frigos juxtaposés sous des néons.

Retour méthodologique

En guise de conclusion, nous voudrions mettre en débat certaines des propositions défendues par Maria Giulia Dondero et Ludovic Châtenet dans leurs contributions à l'un des volumes précédents issus du projet Graff'city (Dondero 2022 ; Châtenet 2022), avec l'intention de comprendre ce qui peut distinguer des postures d'analyse selon les corpus et les enjeux qu'elles prennent pour objets.

La présentation et la discussion des matériaux photographiques issus de la rue Neuvise (dont on a donné ici qu'un échantillon réduit) ont reposé essentiellement sur deux gestes : le montage (c'est-à-dire la mise en série, la création de nouvelles proximités et d'une nouvelle syntaxe par rapport à l'expérience perceptive qu'on peut se faire des images de la rue en situation), et le recadrage (c'est-à-dire la mise en variation des hiérarchies compositionnelles dans l'image, typiquement entre le plan large et le plan de détail, ou entre l'avant-plan et l'arrière-plan).

Ces deux gestes, qui dépendent eux-mêmes d'une redistribution corporelle dans l'espace de la rue, peuvent apparaître comme des gestes critiques, dans la mesure où ils témoignent du pouvoir de sémiotiser que l'analyste lui-même assume à l'égard de ses matériaux. Ce (contre-)pouvoir prétend dialoguer, voire rivaliser, avec le pouvoir de sémiotiser dont ces matériaux procèdent par ailleurs.

Cette posture diverge de celles promues par Dondero et Châtenet, pour des raisons qui sont elles-mêmes différentes.

Dondero (2022) montre très bien en quoi la frontalité du cadrage photographique typique des travaux s'intéressant au *street art* escamote les enjeux sociopolitiques liés à l'ancrage spatial des inscriptions. Elle plaide ainsi pour une approche photographique qui viserait en somme à une meilleure fidélité au lieu, en cherchant à redoubler, par son cadrage, le pouvoir de sémiotiser propre à ce lieu. Or, dans le cas de la rue Neuvise, il s'agissait plutôt de suspendre précisément l'effet d'imposition d'un pouvoir de sémiotiser propre à un lieu, d'en dénaturiser les liens intertextuels les plus manifestes. Si de nombreux sites de *street art* gagnent à recevoir une lecture politisante par le biais d'un cadrage qui évite la frontalité esthétisante au profit d'une documentation plus fidèle à leurs connexions intertextuelles, d'autres lieux misent justement sur ces connexions pour naturaliser des identités et des pratiques. La repolitisation de ces enjeux passe ainsi par des gestes critiques rivaux, de montage et de recadrage.

Quant à Châtenet (2022), il montre très bien comment les inscriptions urbaines peuvent médiatiser des conflits de valeur et se charger d'une portée militante à travers des opérations d'appropriation et de resémantisation. La posture d'analyse apparaît ici comme un relais ou un écho donné à la nature critique assumée déjà par le corpus lui-même, ou par les instances qui l'ont produit et en assument la responsabilité, face à des instances rivales. La conflictualité dont il est question (par exemple dans le contexte des écritures engagées au Pays basque) est en quelque sorte déjà thématisée comme telle dans l'espace public et dans le champ idéologique concernés. Or, dans le cas de la rue Neuvise, la conflictualité est justement latente, implicite, voire invisibilisée comme telle. L'intervention dans l'espace public y est plutôt le fait des instances dominantes, qui détiennent le pouvoir légitime de sémiotiser.

Les gestes critiques de l'analyse consistent alors, peut-être, à brouiller l'évidence sensible produite par ce pouvoir, pour en somme le repolitiser. Selon Jacques Rancière, les « pratiques artistiques sont des "manières de faire" qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité » (Rancière 2000, p. 14) : il nous semble intéressant d'étendre cette définition aux pratiques interprétatives, dont font naturellement partie nos propres pratiques d'analyse dans le champ de production des savoirs.

Bibliographie

- [s.a.] (2019) *Scriptopolis*, Paris, Éditions Non Standard.
- AIELLO, Giorgia (2022), *Communication, espace, image*, Dijon, Les presses du réel.
- BENJAMIN, Walter (2021 [1982]), *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 4^e éd.
- BERDET, Marc (2013), *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville-marchandise*, Paris, La Découverte.
- BEYAERT-GESLIN, Anne (2015), *Sémiotique des objets. La matière du temps*, Liège, Presses universitaires de Liège.
- BOSSÉ, Anne (2015), *La visite. Une expérience spatiale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- CHATENET, Ludovic (2022), « Paretak hizketan. Écritures des conflits socio-culturels dans l'espace urbain », dans BEYAERT-GESLIN, Anne (dir.), *Sémiotique et écritures urbaines*, Pessac, Presses de la MSHA, pp. 49-62.
- DESERT, Luc, LANSMANS, Alexandre, PROVENZANO, François (2021), *Textures urbaines. Une cartographie des écritures de rue à Liège*, plateforme numérique, ULiège, UR Traverses, mise en ligne en juillet 2021, URL : <https://texturb.uliege.be/geotag/>.
- DONDERO, Maria Giulia (2022), « Le cadrage des écritures de rue », dans BEYAERT-GESLIN, Anne (dir.), *Sémiotique et écritures urbaines*, Pessac, Presses de la MSHA, pp. 109-119.
- FONTANILLE, Jacques (2007), « Affichages. De la sémiotique des objets à la sémiotique des situations », *Actes sémiotiques* [en ligne], <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1113>.
- GROUPE μ (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (2000 [1996]), *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil.
- LANSMANS, Alexandre & PROVENZANO, François (2022), « Textures urbaines et énonciations pandémiques : vues liégeoises », dans BEYAERT-GESLIN, Anne (dir.), *Sémiotique et écritures urbaines*, Pessac, Presses de la MSHA, pp. 121-129.
- LANSMANS, Alexandre (2023), *Vies sémiotiques des inscriptions urbaines. Avec une critique du discours de la « revitalisation »*, Thèse de doctorat, Université de Liège, <https://orbi.uliege.be/handle/2268/306266>.
- MONS, Alain (2013), *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Paris, CNRS Éditions.
- RANCIERE, Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- ZIEGLER, Evelyn et al. (2018), *Metropolenzeichen: Atlas zur visuellen Mehrsprachigkeit der Metropole Ruhr*, Duisburg, Universitätsverlag Rhein-Ruhr.