



HAL
open science

L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social

Nicolas Mensch

► **To cite this version:**

Nicolas Mensch. L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social. Sociologie. Université de Franche-Comté, 2013. Français. NNT : 2013BESA1029 . tel-01327029

HAL Id: tel-01327029

<https://theses.hal.science/tel-01327029>

Submitted on 6 Jun 2016

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

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

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ
École doctorale Langages, Espaces, Temps, Sociétés

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
SOCIOLOGIE

L'ART TRANSGRESSIF DU GRAFFITI
Pratiques et contrôle social

Volume 1

Présentée et soutenue publiquement par

Nicolas MENSCH

le 5 décembre 2013

Sous la direction de

M. Gilles FERRÉOL

Professeur à l'Université de Franche-Comté

Membres du jury :

Jean-Yves CAUSER, Maître de conférences à l'Université de Haute-Alsace

Joëlle DENIOT, Professeure à l'Université de Nantes

Gilles FERRÉOL, Professeur à l'Université de Franche-Comté

Armel HUET, Professeur émérite à l'Université de Haute-Bretagne

Antigone MOUCHTOURIS, Professeure à l'Université de Lorraine

Brigitte MUNIER-TEMIME, Maître de conférences HDR à Télécom Paris Tech

REMERCIEMENTS

Dans cette présente page, je tiens à remercier les personnes qui m'ont apporté leur soutien, tant appréciable, pour la réalisation de ma thèse. C'est à Gilles Ferréol, professeur à l'université de Franche-Comté, en premier lieu, que j'adresse mes remerciements. Je lui suis reconnaissant de m'avoir accompagné, patiemment, dans mon travail, en tant que directeur de recherche. Pour l'intérêt qu'ils ont porté à mes écrits, comme pour leurs judicieuses remarques, que soient ici remerciés les autres membres du jury, les professeurs Joëlle Deniot, Armel Huet, Antigone Mouchtouris ainsi que les maîtres de conférences Jean-Yves Causer et Brigitte Munier-Temime.

Pour son écoute et son aide, j'aimerais également exprimer ma gratitude à Noël Barbe, ethnologue à la DRAC de Franche-Comté. De même, sans le soutien du ministère de la Culture et de la Communication, il m'aurait été difficile de clore cette thèse. Je me dois aussi de saluer mes collègues du laboratoire C3S, qui ont pu m'épauler durant mon doctorat. Je pense notamment à Désiré Manirakiza, Audrey Tuillon Demésy, Audrey Valin, avec qui les échanges ont été riches.

Pour les pas qu'elles m'ont fait faire, au milieu de livres, que Véronique Dietrich, éditrice à *La Maison chauffante* et Priscilia Thénard, artiste, puissent lire ici le témoignage de ma reconnaissance. Je voudrais remercier également Julie Alenda, documentaliste, et Sébastien Horzinski, directeur de la médiathèque Joseph Schaeffer, à Bitche, pour m'avoir invité à communiquer sur mes recherches. Bien sûr, mes pensées vont aussi aux anonymes, à ceux qui ont accepté de se confier et qui ont donné corps à mon étude. Enfin, j'adresse mille mercis à celles et ceux qui m'ont soutenu jour après jour, mes amis, ma famille et, surtout, Bénédicte.

SOMMAIRE

INTRODUCTION : LE GRAFFITI COMME OBJET DE RECHERCHE. ÉLÉMENTS DE MÉTHODOLOGIE

A. Le graffiti : un objet de recherche archéologique.....	9
B. Du graffiti pour le réalisme littéraire, l'ethnologie, puis la sociologie...	12
C. Graffiti : dialectique d'un art délictueux.....	16
D. Observations de terrain.....	19
E. La photographie comme outil de recherche	23
F. Collection d'objets.....	29
G. Le graffiti dans les médias.....	30
H. Entretiens.....	33
I. Réflexivité.....	36

PREMIÈRE PARTIE :

LE GRAFFITI : UN ART DE VIVRE...

CHAPITRE I : LE TAG, SIGNATURE INDIVIDUELLE ET COLLECTIVE

A. Langage graphique.....	43
B. Esprit de groupe.....	51

CHAPITRE II : UNE SCÈNE GRAFFITI : L'EXEMPLE DE BESANÇON

A. La <i>old school</i>.....	61
B. Portrait : Dësh, signataire de la galère.....	65
C. La <i>new school</i>.....	78
D. Graffiti de <i>toys</i> et <i>toy</i> de graffiti.....	84

CHAPITRE III : DU CORPS À L'OUTIL, SYMBOLIQUE IDENTITAIRE DE LA BOMBE DE PEINTURE CHEZ LES GRAFFITEURS

A. La bombe et le graffiteur.....	94
B. Approvisionnement.....	96
C. Apprentissage de savoir-faire.....	100
D. La bombe, symbole identitaire des graffiteurs.....	103

CHAPITRE IV : L'AMOUR DU RISQUE

A. Prise de risque et adrénaline.....	107
B. Aventures autours du monde.....	113
C. Rites funéraires profanes.....	116
D. Système de justification.....	118

Conclusions de la première partie

DEUXIÈME PARTIE :

SUR LA RÉPRESSION DU GRAFFITI

CHAPITRE V : LA LUTTE ANTI-GRAFFITI SUR LE RAIL

- A. De New York à Paris, transposition d'un modèle répressif..... 131**
- B. Les « grandes affaires » 139**

CHAPITRE VI : PUNIR

- A. Le cadre législatif français..... 144**
- B. Délit de graffiti : de l'interpellation au jugement..... 150**
- C. Récidive ou fin de carrière ? 158**

CHAPITRE VII : (MÉ)DIRE

- A. Une vision médiatique terrifiante..... 174**
- B. Le graffiti dans la presse locale : l'exemple de Besançon..... 181**

CHAPITRE VIII : CRAINDRE

- A. Garder la façade..... 188**
- B. Victimisation : entre imaginaires du risque et formes de vulnérabilité 190**
- C. Les « justiciers » 197**

CHAPITRE IX : EFFACER

A. Le manifeste du mur blanc.....	200
B. La cellule anti-graffiti de Besançon.....	208
C. Quand les murs parlent mal. De l'effacement des graffiti en territoire patrimonial.....	219

Conclusions de la deuxième partie

TROISIÈME PARTIE :

SUR LA RECONNAISSANCE ARTISTIQUE DU **GRAFFITI**

CHAPITRE X : DE L'ANTIQUITÉ À NOS JOURS : LE **GRAFFITI DANS L'HISTOIRE DE L'ART**

A. Histoire de l'art et graffiti.....	237
B. Le graffiti américain et son irruption dans le monde de l'art.....	241

CHAPITRE XI : LA RECONNAISSANCE DES « CULTURES **URBAINES »**

A. « Cultures urbaines » : quelle définition ?	249
B. Un réseau associatif de promotion des « cultures urbaines ».....	251

C. La reconnaissance des « cultures urbaines » par le ministère de la Culture et de la Communication.....	253
D. Le refus de la reconnaissance.....	257

CHAPITRE XII : MURS D'EXPRESSION LIBRE

A. Le dispositif « <i>Graff' dans la ville</i> » de Rennes.....	264
B. Sur le boycott des murs d'expression libre par des graffiteurs.....	269

CHAPITRE XIII : GRAFFITEURS PROFESSIONNELS

A. La professionnalisation de graffiteurs.....	283
B. Le peintre et le politique.....	290
C. Liberté de l'artiste et aliénation de l'artisan.....	294

CHAPITRE XIV : DE L' « ART DE RUE » AU « *STREET ART* »

A. « <i>Street art</i> » : histoire d'un terme.....	299
B. « <i>Street art</i> » versus « art de rue »	302

Conclusions de la troisième partie

CONCLUSION GÉNÉRALE.....	317
--------------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE.....	326
--------------------	-----

ANNEXES (Volume 2)

INTRODUCTION

**LE GRAFFITI COMME OBJET DE RECHERCHE.
ÉLÉMENTS DE MÉTHODOLOGIE**

L'étude des graffiti s'ancre dans une longue histoire. Dans cette introduction, il s'agira de l'exposer. C'est tout d'abord en tant qu'objets de recherches archéologiques, au XVII^e siècle, que des graffiti ont été considérés. Marcel Griaule est un des premiers ethnologues à avoir posé son attention sur des graffiti, en Abyssinie. C'est dans un ailleurs temporel (par l'archéologie) et spatial (par l'ethnologie) que les marques gravées sur les murs ont tout d'abord été objets de recherche. Cependant, au XIX^e siècle, des écrivains soucieux de réalisme, comme Gustave Flaubert, prêtèrent attention aux graffiti de leurs contemporains. Ils levèrent un voile sur un art populaire, occulté ou du moins négligé, car peut-être trop souvent subversif. Le phénomène du graffiti new-yorkais, dès les années 1970, a intéressé des chercheurs en sciences sociales.

A. Le graffiti : un objet de recherche archéologique

André Leroi-Gourhan mentionne que les murs ont de tous temps porté des inscriptions : « *Entre le Moustérien final et le Châtelperronien, de 50 000 à 30 000 avant notre ère, apparaissent simultanément les premières habitations et les premiers signes gravés, simples alignements de traits parallèles.* »¹ L'intégration de l'humain dans un espace social, s'effectue dans le jeu de la perception et de la production de symboles, marquant l'esprit du groupe et/ou de ses membres individualisés.

Denys Riout remonte au XVII^e siècle, période de l'archéologie naissante, pour situer les plus anciennes études savantes concernant les inscriptions murales. Elles ont été menées par l'italien Antonio Bosio dans les catacombes romaines. Celui-ci explora ces souterrains sa vie durant. Malheureusement, suite à ses publications, des pillages ont été commis. La discipline archéologique n'en était qu'à ses balbutiements. C'est au XIX^e siècle que le graffiti s'imposa comme objet de recherche archéologique, avec notamment des études réalisées à Pompéi².

A. 1. Pompéi et les graffiti

L'éruption du Vésuve, en 79, a englouti la cité de Pompéi sous la cendre, la figeant jusqu'à ce que des archéologues y entreprennent des fouilles. Passionné par l'Antiquité, le père jésuite

¹ André Leroi-Gourhan (1964), *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, p. 139.

² Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux et Denys Riout (1990), *Le Livre du graffiti*, Paris, Alternatives.

Raphaël Garrucci a observé les inscriptions gravées sur les murs de Pompéi. Il les a décalquées puis, en 1853, les a publiées sous forme d'une compilation commentée³. La quantité des graffiti relevés est importante et offre un témoignage de la vie quotidienne des habitants de Pompéi. Les tracer était vraisemblablement une pratique populaire. Le corpus constitué par Raphaël Garrucci se décompose en plusieurs thématiques. Parmi les marques romaines, il y a des signatures, des déclarations d'amour, des dessins obscènes, des caricatures de personnages politiques, des portraits de gladiateurs renommés, des insultes, ou encore des phrases philosophiques.

C'est dans cet ouvrage de Raphaël Garrucci qu'apparaît, pour la première fois, le terme *graffito*, au singulier, *graffiti*, au pluriel et en italien. Francisé, pour une ou plusieurs marques, on utilisera indistinctement l'orthographe au pluriel. Denys Riout éclaire l'étymologie du néologisme en rapport à un outil de traçage antique : « *Il y a d'une part l'écriture. Graffio, c'est le "stylet à écrire", une sorte de poinçon qui servait à tracer les lettres dans la cire, quand celle-ci, disposée sur les fameuses tablettes, était utilisée tout à la fois comme papier et comme ardoise. Appelé graphium dans le monde latin, cet outil portait donc un nom dérivé du grec graphein, verbe qui signifiait aussi bien écrire que dessiner ou peindre.* »⁴ Le terme de graffiti est aussi à rapprocher d'une technique de décoration utilisée durant la renaissance : « *Quant à sgraffito, littéralement "égratigné", c'est un terme qui désigna un procédé de décoration murale particulièrement en honneur lors de la Renaissance. Sur un fond de stuc sombre était passé un enduit clair qu'il suffisait de gratter judicieusement, dès qu'il était sec, pour faire apparaître des dessins nets et précis.* »⁵

Le mot graffiti possède aussi une racine commune avec la griffe, le griffon. C'est un terme qui appartient au champ sémantique de l'animalité, de la violence : « *On retrouve là [dans le sgraffito] une sorte d'usage noble de la griffure, dont le revers familier serait le griffonnage, écriture ou dessin tracés à la hâte, sans soin et grossièrement. Du griffonnage au gribouilli, le pas est vite franchi, ajoutant à la notion de hâte, celle de maladresse, d'incompétence : la belle égratignure dont s'ornaient les façades s'est-elle dégradée en vil graffiti ? Quoi qu'il en soit, la gravure, l'incision, sont la caractéristique technique dominante de la tradition du*

³ Raphaël Garrucci (1856), *Graffiti de Pompéi. Inscriptions et gravures tracées au stylet*, trad. fr., Paris, Librairie de l'Institut (1^{re} éd. italienne : 1853).

⁴ Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux et Denys Riout (1990), *Le Livre du graffiti...*, op. cit., p. 9.

⁵ *Ibid.*

graffiti. »⁶ Un flou entoure la définition du terme graffiti. De par son étymologie, on perçoit son caractère contradictoire : « *Une certaine hésitation entre écriture et dessin, texte et image, demeure la règle en usage pour ce type de message. L'indécision et des glissements entre une famille noble et un caractère vil, entre maîtrise et incapacité, donnent aux graffiti un voisinage contradictoire, fait de champs incompatibles : entre la respectabilité de l'art, l'importance de l'écriture et la familiarité d'une violence frondeuse, leur double origine travaille le sens du mot, fait jouer nos associations d'idées, entretient les malentendus : ces malentendus sont aussi source d'une grande richesse.* »⁷

A. 2. Silence sur les modernes ?

Si l'étude des graffiti antiques atteint ses lettres de noblesse avec l'avènement de la discipline archéologique, les graffiti des modernes ont laissé peu de commentaires dans la littérature. Néanmoins, il est intéressant de se pencher sur les références nous étant parvenues. Il apparaît qu'a longtemps régné une retenue concernant la publication de textes concernant les graffiti, « malpropres » à la lecture.

Johannes Stahl attribue à un certain Hurlo Thrumbo (c'est un pseudonyme) la publication d'un des premiers recueils dédiés à des inscriptions murales. Le terme de *graffiti* n'existe pas encore. Ces inscriptions ont été relevées sur les murs de toilettes, en 1731. L'anonymat de l'auteur révèle une hantise de la censure de l'ouvrage, plus que compromettant. Les murs des toilettes étudiés étaient ceux des palais de la Grande-Bretagne. S'y soulageaient les plus importants personnages⁸. Étudiés au présent, les graffiti ont été des portes d'accès à des obscénités des plus variées et des plus moralement répréhensibles, jusqu'à encore récemment : « *Confinés dans les rares tasses qui subsistent, les WC des lieux publics, les endroits peu passants, tous les fantasmes, tous les désirs et bien des perversions attendent d'être recueillis. Un honorable documentaliste du CNRS a entrepris, sur son temps libre, d'en dresser le relevé. La première publication qu'il en fit, sous le pseudonyme Ernest Ernest, fut condamnée par les tribunaux.* »⁹

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁸ Johannes Stahl (2009), *Street Art*, trad. fr., Potsdam, Ullmann.

⁹ Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux et Denys Riout (1990), *Le Livre du graffiti...*, *op. cit.*, p. 16.

En contrepoint du tabou posé sur les recueils de Hurlo Thrumbo ou de Ernest Ernset, cantonnant le graffiti dans le domaine de l'intime, du sale et du caché, les encouragements dont ont pu bénéficier les archéologues ayant pris soin de relever d'obscènes graffiti antiques, comme les très pieux Antonio Bosio ou le père Raphaël Garrucci, nous conduisent à nous interroger. Les séries de graffiti antiques et contemporains peuvent être recueillies et présentées de manière comparable, mais leur réception diffère. L'Antiquité est un espace lointain, comme une Utopie. Bien que les graffiti populaires, parfois vulgaires de ses édifices sont toujours aussi communicatifs, l'archéologie offre une manière « correcte » de diffuser des images difficilement admises autrement.

B. Du graffiti pour le réalisme littéraire, l'ethnologie, puis la sociologie

L'observation des graffiti, « d'ici et de maintenant », a été légitimée à travers les travaux de recherches en littérature portés au sein du mouvement réaliste. Les marques en questions intéresseront ensuite ethnologues et sociologues.

B. 1. Graffiti et réalisme littéraire

Gustave Flaubert, qualifié à son insu de chef de file du réalisme littéraire, a eu une influence considérable sur l'étude des graffiti. Corinne Saminadayar-Perrin présente le regard de ce dernier sur les inscriptions murales qu'il a rencontrées durant son voyage en Égypte, entre 1849 et 1852. Il manifestait un positionnement ambivalent à l'égard des graffiti¹⁰. Avec l'engouement des contemporains du romancier pour les excursions sur les sites archéologiques, une « graffitomanie » s'est développée. À cette époque, de nombreux vestiges ont été recouverts d'inscriptions : « *Parcours de discours [...]. Chaque halte du périple est un déchiffrement d'inscriptions, un affrontement philologique avec la pierre gravée.* »¹¹ Les graffiti des morts se mêlaient à ceux des vivants : « *Il s'agit surtout d'un rituel visant à l'identification d'un parcours de mémoire et à l'inscription dans une continuité historique et culturelle.* »¹² Corinne Saminadayar-Perrin souligne l'ambiguïté du point de vue de Flaubert à

¹⁰ Corinne Saminadayar-Perrin (2001), « Pages de pierre. Les apories du roman archéologique », in Éric Perrin-Saminadayar (sous la dir. de), *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, pp. 123-146.

¹¹ Philippe Hamon (1989), *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, p. 55.

¹² Corinne Saminadayar-Perrin (2001), « Pages de pierre. Les apories du roman archéologique », in Éric Perrin-Saminadayar (sous la dir. de), *Rêver ...*, op. cit., p. 127.

propos des graffiti. S'il a réprouvé des graffiti gravés sur des ruines antiques, il s'est aussi adonné à en relever, précisément, sur des carnets. Ces notes alimentaient ensuite ses rêveries.

Une étude plus récente, publiée en 2009, montre l'importance de la pratique du relevé de graffiti dans l'œuvre de Flaubert. Il a donné une nouvelle légitimité à ces inscriptions. Par leur observation, l'écrivain se « faisait l'œil » sur le réel et a mené une « *révolution axiologique* »¹³. Les mœurs de nos semblables, leur immoralité habituellement cachée, transparaissent à travers l'étude de leurs graffiti. Les connaissances acquises par l'observation de ces matériaux ne peuvent qu'être utiles à l'écrivain, soucieux de transcrire la complexité morale de ses personnages.

B. 2. *Un objet actuel*

Thomas Rowlandson était un peintre anglais, ruiné par le jeu et devenu caricaturiste, parfois pornographe. Il a inventé le personnage du Docteur Syntaxe. C'est le héros d'une série de gravures, publiées dans le *Poetical magazine* puis, en 1812, dans l'ouvrage intitulé *Le Docteur Syntaxe en quête du pittoresque*. Il s'agit d'un ancien professeur. Sur une des planches, on le voit occupé par ses observations des graffiti. Le savant ne prête pas attention à ce qui se passe autour de lui. Dans son dos, des scènes cocasses lui échappent...¹⁴ Malgré tout, voici une représentation prémonitoire de la constitution du graffiti en tant qu'objet ethnographique et sociologique.

En mission en Abyssinie en 1928 et 1929, Marcel Griaule a recueilli les graffiti tracés par les enfants sur les murs des églises. Ils ont été, pour lui, un angle d'approche de la société abyssine. Marcel Mauss, qui introduit la publication de son collègue, aborde la question de l'acceptation de ce thème d'étude par la communauté scientifique : « *On jugera peut-être que ces documents sont publiés sous une forme trop simple ou trop luxueuse, selon l'impression favorable ou défavorable que causera cet art. Ici intervient en effet la subjectivité du lecteur et du spectateur. Les uns trouveront excessif l'enthousiasme qui a saisi le collecteur des documents et quelques-uns de ses maîtres et amis. Les autres jugeront banale cette révélation et appelleront ces dessins des graffiti enfantins. Nous les croyons, nous, intéressants ; nous*

¹³ Stéphanie Dord-Crouslé (2009), « Axiologie des inscriptions chez Flaubert, voyageur en Orient », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 436, septembre-décembre, pp. 573-586.

¹⁴ Cité par Johannes Stahl (2009), *Street Art...*, *op. cit.*

les jugeons même instructifs au point de vue de l'art graphique, car celui-ci, que les classiques le veuillent ou non, se régénère perpétuellement, soit par inventions et créations nouvelles, soit par fusion de procédés utilisés depuis des millénaires ou des siècles par des dessinateurs de tous pays qui, après s'être méconnus, se connaissent. »¹⁵ On note l'estime que Marcel Mauss apporte à l'étude de Marcel Griaule. Abordant un sujet habituellement dénigré, celle-ci s'impose comme une ouverture vers l'étude des formes jugées les plus viles de l'art populaire.

En France, à partir des années 1990, le sujet des graffiti deviendra une des préoccupations de la sociologie urbaine. En effet, le *hip-hop*, originaire d'Amérique, semble alors en voie de s'ancrer en Europe. Michel Kokoreff¹⁶ et Alain Vulbeau¹⁷ ont été des précurseurs de l'étude du mouvement graffiti. Leurs recherches avaient été commandées en vue d'éclairer les pouvoirs publics sur des manières de lutter contre le phénomène. Alain Vulbeau voit les graffiti comme des actes de vandalisme qui permettent aux jeunes en situation de précarité et d'exclusion sociale de se valoriser. Par le *tag*, ces adolescents trouvent une identité positive, connue seulement d'initiés et qui leur permet d'échapper momentanément à un classement social stigmatisant. En 1993, sous l'angle de la psychologie de l'adolescence, Martine Lani-Bayle s'intéresse aux graffiti. Dans son ouvrage *Du tag au graff art*, elle rompt avec le discours alors communément admis, comme quoi les graffiti seraient uniquement les faits de jeunes en déshérence. Elle présente le graffiti comme un mouvement structuré autour d'une émulation artistique. L'auteur précise qu'il s'agit, pour les pouvoirs publics, non seulement de lutter contre le phénomène, mais d'apprendre à en connaître et à en estimer les codes¹⁸.

En 1995, le sociologue Hughes Bazin a publié *La Culture hip-hop*. Consacrant de nombreuses pages de son ouvrage au graffiti parisien, il en traduit les différentes pratiques. L'auteur insiste sur les valeurs positives liées au *hip-hop*. Il y voit un moyen pour les jeunes de prendre leur place dans la société. Le lien entre culture *hip-hop* et action sociale est souligné¹⁹. L'aspect culturel du mouvement graffiti a ensuite été approfondi. Parmi les auteurs ayant

¹⁵ Marcel Griaule (2001), *Silhouettes et graffiti abyssins*, Paris, Maisonneuve et Larose, p. 5 (1^{re} éd. : 1933).

¹⁶ Michel Kokoreff (1990), *Le Lisse et l'incisif. Les tags dans le métro*, Paris, Institut de recherche et d'information socio-économique, 1990.

¹⁷ Alain Vulbeau (1992), *Du tag au tag*, Paris, Malakoff.

¹⁸ Martine Lani-Bayle (1993), *Du tag au graff art. Les messages de l'expression murale graffitiée*, Paris, Psychologie et société.

¹⁹ Hughes Bazin (1995), *La Culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.

contribué à préciser les connaissances en ce domaine, on note Jacqueline Billiez²⁰, Gilles Boudiney²¹ ou encore Federico Calo²². Tous trois décrivent le graffiti comme un mouvement culturel, avec ses normes et ses enjeux. Pour Gilles Boudiney le graffiti est « *un système construit, élaboré, ritualisé, avec ses compétences, ses intelligences, également un système partagé par les jeunes autour de la valeur du métissage. Son récit s'accorde à un passage, à ce qui va vers, ce qui porte sens, le devenir et l'espoir. Passage vers le monde adulte, passage vers la culture artistique, passage vers l'intégration sociale et la promotion des sujets* »²³. Federico Calo se penche sur l'étude du graffiti en terme de réseaux. Les interactions entre les graffiteurs sont traduites à travers l'apprentissage de codes, l'intégration de groupes. Marie-Line Felonneau et Stéphanie Busquets se sont intéressées, quant à elles, au graffiti en tant que pratique juvénile de conquête spatiale liée à des besoins de reconnaissance sociale. Leur approche est axée sur la compréhension de ces comportements adolescents. La rue serait l'espace dans lequel les jeunes projettent leurs fantasmes, leurs angoisses. Elles démontrent que le graffiti est un mouvement adolescent et masculin qui transcendent les appartenances socio-économiques²⁴.

En 2003, un colloque a réuni, à Bordeaux, différents chercheurs sur le thème des graffiti²⁵. Le principal constat découlant de ces discussions concerne la dialectique qui anime le phénomène. Entre une vision du graffiti comme relevant du vandalisme, déployée par Alain Vulbeau ou une vision du graffiti comme champ de création artistique, défendue par l'avocat Emmanuel Moyne, force est de constater que d'importantes contradictions animaient les débats. Ce panorama de la recherche française concernant le phénomène contemporain du graffiti fait suite à sa rapide implantation sur le territoire. Dès les années 1990, le graffiti interpelle les représentants des pouvoirs publics. Le graffiti s'impose dans le champ des sciences humaines, comme un objet d'étude où se croisent les thématiques de l'art, de la jeunesse, du droit, de la ville. C'est avec cet héritage que j'ai construit mon propre objet de recherche.

²⁰ Jacqueline Billiez (1998), *Littérature de murailles urbaines*, Paris, L'Harmattan.

²¹ Gilles Boudiney (2003), *Pratiques tag. Vers la proposition d'une « transe-culture »*, Paris, L'harmattan, 2003.

²² Federico Calo (2003), *Le Monde du graff*, Paris, L'harmattan.

²³ Gilles Boudiney (2003), *Pratiques tag...*, *op. cit.*, p. 108.

²⁴ Marie-Line Felonneau et Stéphanie Busquets (2001), *Tags et grafs : les jeunes à la conquête de la ville*, Paris, L'Harmattan.

²⁵ Jean-Michel Lecomte (sous la dir. de) (2003), *Patrimoine, Tags & Graffs dans la ville. Actes de rencontres*, Bordeaux, Centre régional de documentation pédagogique d'Aquitaine.

C. Graffiti : dialectique d'un art délictueux

J'ai réalisé cette enquête sur le graffiti entre 2009 et 2013. Elle a été alimentée par des observations opérées durant cette période et vise à faire état des rapports entretenus entre les graffiteurs et leurs publics. Les auteurs des graffiti sont anonymes et suscitent un imaginaire, effrayant pour beaucoup, séduisant pour quelques-uns seulement. Le graffiti est surtout une pratique décriée, attribuée à des jeunes marginaux.

C. 1. *Un objet dialectique*

L'objet d'analyse retenu pour cette thèse concerne l'aspect contradictoire du graffiti, couramment défini comme une pratique vandale et comme une pratique artistique. Le concept de vandalisme, lié à une volonté politique historiquement située de préservation du patrimoine artistique semble représenter l'antagonisme de l'art. Néanmoins appropriée par les graffiteurs, se définissant eux-mêmes comme des « vandales », le terme renvoie plus à un étiquetage social qu'à une réalité objective. Il en est de même pour le qualificatif d'« artistes ». Cette ambiguïté de définition, à propos du phénomène *tag*, d'origine américaine a animé de nombreux débats. À la croisée des champs de la jeunesse, du droit, de la ville et de l'art, mon étude explore, de manière inductive, le graffiti comme un « art transgressif ». La première photographie présentée en annexe montre un graffiti de Ire. Le mot « *Artcrime* » est inscrit sur un mur. La fresque illustre l'aspect transgressif du graffiti [cf. annexe. Fig. 1].

Une première partie, au plus proche de la pratique graffiti et de ses acteurs, l'aborde comme moyen marginal, juvénile et urbain, de réalisation de soi. Seront présentées la structuration du mouvement graffiti et les modalités selon lesquelles des jeunes l'intègrent. Les prises de risques sont inhérentes au mouvement graffiti et elles sont apprivoisées. On entrevoit le mouvement graffiti dans sa dimension compétitive et identitaire. Une dialectique de l'intégration et de l'exclusion, mais aussi de la vie et de la mort guide la rédaction de ces pages.

Dans la seconde partie, l'attention est portée sur les dispositions de répression des graffiteurs, sur l'effacement des graffiti. On verra différents aspects de ces phénomènes, dans leur historicité, et comment les graffiteurs réagissent. Les interpellations et jugements de

graffiteurs retiendront particulièrement l'attention, d'une part, par leur importance dans la constitution des carrières déviantes, d'autre part, dans la gestion du sentiment d'insécurité lié à la présence de graffiti, signes d'une altérité envahissante. Plus que des mises à l'arrêt, on verra, avec Julien, que les arrestations peuvent être des rites de passages. Elles lui ont toujours permis de préciser son engagement, en réalisant de plus en plus la dimension sacrificielle de sa pratique, son enjeu vital. Ce sont, entre autres, les relations dialectiques de la norme à la déviance, du soi à l'autre, du propre au sale, qui sont explorées.

Enfin, une troisième partie apporte une contribution à la perception de la reconnaissance du graffiti comme pratique artistique. L'examen des relations du graffiti à l'histoire de l'art précédera une présentation du processus de mise en valeur du graffiti *hip-hop* aux États-Unis et en France. Dans les années 1990, la valorisation des « cultures urbaines » prenait sens en terme d'action sociale. Après 2005, et notamment avec l'usage de plus en plus commun du concept de « *street art* », une nouvelle esthétique a été présentée. Certains graffiteurs se professionnalisent dans la réalisation de fresques décoratives, sur commandes. La ville de Rennes, par exemple, encadre un ensemble de murs d'expression libre. Un festival de *street art* est programmé à Besançon. Ces dispositifs font l'objet de vives critiques de graffiteurs, reconnus de leurs pairs comme garants des normes du mouvement et accusant la « récupération ». Tout le débat porte sur un ensemble de distinctions : la figure de l'artiste face à celle de l'artisan, la liberté face à l'aliénation, la culture de l'élite et la culture populaire, l'authenticité et l'artificiel. L'étude propose une « redialectisation » des catégories d'art et de délinquance, à travers les interactions des acteurs du graffiti, du droit et de l'art.

L'hypothèse d'une relation dialogique, entre art et transgression, peut s'avérer fructueuse pour contribuer à l'amélioration des connaissances relatives à la compréhension de l'articulation du graffiti aux sphères judiciaires, culturelles. Elle est guidée par une réflexion théorique qu'il s'agit d'explicitier.

C. 2. Cadre théorique

La dialectique a traversée l'histoire de l'éducation, déjà à l'Antiquité avec les sophistes, aussi au Moyen-Âge avec la pédagogie monastique²⁶. En sociologie, la dialectique est notamment

²⁶ Pierre Riché (1968), *De l'éducation antique à l'éducation chevaleresque*, Paris, Flammarion.

liée au marxisme, au matérialisme historique, à la mise en exergue des antagonismes qui opposent les classes sociales. Pour Karl Marx, la fonction de l'art est de représenter la conscience de classe du prolétariat et sa force révolutionnaire. L'art n'a pas pour rôle de critiquer la réalité, mais de la changer. Nicole Ramognino propose trois postulats qui prévalent à une analyse dialectique en sociologie. Une analyse dialectique s'essaie tout d'abord à cerner les faits sociaux comme des processus historiques. Il s'agit de reconstituer ces phénomènes et leurs diverses significations. L'écriture relative aux faits sociaux se doit, comme le préconisait Marcel Mauss, d'en reproduire les qualités vivantes. Ainsi, ce que le chercheur retranscrit, ce sont les temps sociaux, les symboliques, les activités vécues. En phase finale de recherche, une synthèse critique des résultats propose une « *transformation redialectisante* » du phénomène étudié²⁷.

La sociologie britannique, entre autre à travers Antony Giddens et Margaret Archer, a été influente concernant la méthode dialectique. Margaret Archer porte une attention toute particulière à la distinction et à l'articulation des temporalités pour étudier les faits sociaux. Dans son article « Théorie sociale et analyse de la société », elle précise que ces faits s'appuient toujours sur un contexte particulier, ce qu'elle appelle le conditionnement structurel. Les acteurs sociaux ont des intérêts opposés et entretiennent des relations dialectiques. Les groupes qui trouvent un intérêt à la stabilité du conditionnement structurel en défendent la reproduction, tandis que d'autres s'impliquent à le modifier. Cette période est traversée de rapports de force qui contribuent à transformer la réalité. Cette transformation n'est jamais prévisible. C'est une élaboration collective qui résulte d'actions divergentes et qui redéfinit le contexte de nouvelles interactions dialectiques²⁸.

Appliquant une réflexion dialectique sur les manières d'occuper l'espace, Guy Di Méo en présente les caractères généraux. L'espace urbain est un « milieu humanisé ». C'est un produit social, où se reproduisent des rapports sociaux. L'espace porte les marques des individus et des groupes qui y vivent. Des rapports dialectiques opposent des acteurs engagés dans des activités contradictoires et qui portent des idéologies divergentes. La ville est un « *espace-enjeu* » et recèle des héritages matériels qui forment le contexte des rapports sociaux. L'architecture, l'urbanisme sont des miroirs de la société. Ces disciplines objectivent des

²⁷ Nicole Ramognino (1982), « Pour une approche dialectique en sociologie », *Sociologie et sociétés*, n° 14, avril, pp. 83-95.

²⁸ Margaret Archer (1998), « Théorie sociale et analyse de la société », *Sociologie et société*, vol. 30, n° 1, janvier, pp. 1-14.

cadres sociaux. Chargé de sens, doté d'une valeur marchande, l'espace est une traduction des contradictions. Une des finalités de la méthode dialectique est de mettre en exergue les liens qui unissent ces acteurs, dans leurs conflits. Il s'agit de mettre en avant le mouvement des phénomènes sociaux et leur unité²⁹. Pour Gilles Ferréol, « *les conflits sont au cœur de la vie sociale et se distinguent par leur intensité, le degré de conscience des acteurs qui y participent, la nature et la structure des enjeux : ils peuvent être plus ou moins violents, porter sur la répartition des richesses ou la conquête du pouvoir, la promotion des idées ou la transformation des règles, et prendre la forme de jeux à somme nulle (quand l'un gagne, c'est au détriment de l'autre), positive (à travers un mixte coopération/affrontement) voir dans certains cas négative (il n'y a que des perdants) »*³⁰.

Au cours de cette enquête sur le mouvement graffiti, j'ai adopté et adapté des méthodes de travail ethnologiques et sociologiques. J'ai collecté des matériaux en menant des observations de terrains, en prenant des photographies et en ramassant des objets. J'ai aussi réalisé des entretiens, et ai constitué un corpus d'articles de presse. J'ai pris diverses précautions pour mener cette étude et les lignes qui suivent témoignent des principales.

D. Observations de terrain

Dans le cadre de cette enquête, j'ai mené des observations de terrains, au contact des divers acteurs concernés par le phénomène (des graffiteurs, des victimes, des membres de services d'effacement, des juges ou des exposants...). Les graffiti sont des objets visuels et urbains. C'est tout d'abord visuellement, de par mon vécu urbain, que je les ai appréhendés. Les notions de *parcours* et de *rencontres* sont importantes. Comme j'ai habité à Besançon et à Rennes, c'est dans ces deux villes que j'ai principalement effectué mon travail de terrain. La rue, c'est là où on se rue. Les graffiteurs tracent leurs marques le long des axes de communication : bord de route et de chemins de fer. Mes observations ont été mobiles, faites au cours de mes déplacements quotidiens et d'écarts curieux. « *L'observation directe est une méthode d'enquête propice à la perte de temps comme à la perte de sens. Mais elle est aussi*

²⁹ Guy Di Méo (1991), *L'Homme, la société, l'espace*, Paris, Anthropos.

³⁰ Gilles Ferréol (2000), *Lexique des sciences sociales*, Paris, Armand Colin, p. 19.

une méthode essentielle pour donner accès à ce qui se cache, retracer l'enchaînement des actions et des interactions ou encore saisir ce qui ne se dit pas ou "ce qui va sans dire". »³¹

Les éléments observés sont, en premier lieu, les graffiti eux-mêmes, sur leurs terrains de réalisation, puis les manières dont les graffiteurs se transmettent leurs pratiques, leur vocabulaire, leurs techniques de peinture, techniques du corps. J'ai pu aussi mener des observations au tribunal, et suivre la répression ordinaire du graffiti. J'en ai aussi vu être effacés dans la rue ou exposés dans des galeries d'art. Dans les villes, en suivant certains axes, on trouve des étapes. Des usines désaffectées ou les abords des murs d'expression libre, servent de lieux de ralliement aux graffiteurs et sont donc propices aux rencontres, à l'écoute. J'aime bien y flâner. En fait, « *la méthode de l'observation dans la mesure où elle confronte plus directement et plus charnellement l'enquêteur à son terrain, engage beaucoup de sa subjectivité [...]. Le terme "observation" est trompeur, laissant penser que la méthode ne convoque que le regard. En réalité, elle fait appel à toutes les capacités sensorielles de l'enquêteur* »³². Souvent, « je ne le sens pas » : « *La session graffiti à trois heures du matin dans le dépôt de trains gardé par un maître-chien ? Non merci !* » Dans des lieux plus tranquilles, on me relate des aventures. Dans cette enquête, le terrain est considéré comme une forge sociale et morale. C'est en s'y confrontant que les graffiteurs forment leurs pratiques et leurs valeurs.

D. 1. *Exemple de terrain d'observation : la friche industrielle*

Les friches industrielles sont des terrains privilégiés pour l'observation des graffiti. Déjà dans les années 1980, des jeunes se réunissaient dans des terrains vagues afin de partager leurs connaissances et leurs savoir-faire dans le domaine du *hip-hop* (*Djing*, rap, *breakdance*, graffiti). À proximité du métro de La Chapelle ou à Javel, à Paris, les premiers acteurs du mouvement *hip-hop* en posèrent les bases.

Derrière les enceintes des usines abandonnées, les graffiteurs trouvent des espaces à l'abri des regards et où ils peuvent peindre des fresques, se rencontrer. Selon Fabrice Raffin, l'occupation des friches est le fait d'individus étant dans l'incapacité à s'inscrire dans le

³¹ Sébastien Chauvin et Nicolas Jounin (2010), « L'observation directe », in Serge Paugam (sous la dir. de), *L'Enquête sociologique*, Paris, PUF, p. 145.

³² *Ibid.*, p. 154.

réseau des équipements culturels urbains. Illégale, cette occupation marque une volonté d'indépendance vis-à-vis de la politique culturelle. Les acteurs qui s'y retrouvent autogèrent des pratiques en décalage avec l'offre culturelle³³. L'accès aux friches est souvent défendu, grillagé. Une fois l'interdit franchi, ce sont des espaces hors contrôle. Ce sont, pour les graffiteurs, des lieux de socialisation, de transmission et de création. En qualité de ruines, les friches industrielles intriguent. Les visiter relève d'une expérience qui sollicite les sens. Se mêlent curiosité et crainte. On ne sait jamais qui on peut rencontrer, des murs s'écroulent. Une végétation abonde et une odeur de rouille se dégage. Des salles sont obscures...

On peut qualifier les terrains vagues d' « *interstices urbains* ». Pascal Nicolas-Le Strat entend, par ce terme, des lieux au statut provisoire, incertain. Ces interstices sont en rupture avec l'ordonnement des villes. Les pratiques qui s'y jouent contribuent à la réinvention de la ville³⁴. Clara Guillaud précise que la fréquentation des interstices géographiques peut aller de pair avec la transgression des normes sociales, et la production d'une culture de l'écart³⁵. Marc a fait ses premiers graffiti dans une usine désaffectée. Ensuite, il en est sorti pour rendre publique sa pratique et transgresser les lois : « *Mes débuts avec le graffiti proprement dit, ça s'est fait avec mon petit frère. Je m'y suis mis comme ça, pour rigoler. Il y avait une usine désaffectée vers chez moi. On y allait le dimanche, pour essayer de voir comment marchait une bombe de peinture [...]. De fil en aiguilles, après les usines désaffectées, on s'est intéressé un peu plus au truc. On a compris le phénomène. On a eu envie qu'il y ait quelqu'un d'autre que nous, et les potes à qui on montrait nos photos, qui voient ce qu'on faisait. On est allé sur des voies ferrées, sur l'autoroute. On est allé à des endroits où les gens allaient pouvoir voir ce qu'on faisait.* » Bien que Julien préfère, lui aussi, faire du graffiti dans l'espace public plutôt que dans des terrains vagues, il exprime qu'y élaborer des fresques lui a permis de s'entraîner et de renforcer ses liens avec les membres de son groupe : « *J'aimais bien aussi me retrouver dans un terrain, tranquille, le week-end, avec mes potes, tous ensemble, pour aller faire une peinture. C'est bon esprit, c'est bonne ambiance. Tu prends ton temps pour faire ta peinture.* »

³³ Fabrice Raffin (2007), *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation*, Paris, L'Harmattan.

³⁴ Pascal Nicolas-Le Strat (2007), *Expérimentations politiques*, Montpellier, Fulenn.

³⁵ Clara Guillaud (2009), « Interstices urbains et pratiques culturelles », www.implications-philosophiques.org [en ligne].

Du point de vue de graffiteurs, le terrain vague est un véritable lieu, au sens qu'en donne Marc Augé. Un lieu est à la fois identitaire, relationnel et historique³⁶. À Besançon, l'ancienne usine Rhodiaceta est visitée depuis une vingtaine d'années par des graffiteurs. Sur les murs, y sont inscrites leurs marques identitaires, qui ensemble illustrent leurs histoires. C'est un site que j'ai régulièrement fréquenté pour cette enquête.

D. 2. Difficultés et précautions

La pratique du graffiti est en grande partie illégale. Néanmoins, elle a pu être valorisée comme un art. En l'étudiant, on se confronte à des interprétations diamétralement opposées : *« Le franchissement des limites de propriété reste un problème pour l'étude des graffiti, et ce même si l'art pictural a souvent été compris comme transcendant les frontières. Un conflit d'objectifs accompagne chaque forme de travail sur l'histoire de l'art : les auteurs se soucient bien peu de l'inviolabilité de la propriété, qui importe souvent à leurs observateurs. Toute tentative d'étude du phénomène doit ainsi prendre en considération des conceptions et évaluations parfois très différentes entre producteurs et consommateurs. S'intéresser aux fondements simplement formels ou esthétiques est tout à fait normal pour l'étude d'autres formes d'art, car celles-ci s'inscrivent au sein d'un système fermé de normes et de conventions généralement admises. Voilà qui ne s'applique pas vraiment à l'analyse historico-culturelle du street art. Quiconque élude ici l'aspect de l'illégalité s'expose au reproche de ne pas respecter une limite importante sur le plan social et de demeurer trop partial dans son approche. »*³⁷

L'illégalité dans laquelle s'inscrivent les graffiteurs a apporté des difficultés à Johannes Stahl : *« Les acteurs du street art sont généralement anonymes. Personne ne peut précisément dire de quelle formation pratique ils justifient, ni quel niveau de connaissance ils possèdent à l'égard de l'art établi. Il est plutôt difficile d'interroger des artistes fantômes [...]. Les groupes, voire les processus participatifs très ouverts, à l'origine des œuvres sont difficiles à cerner en tant qu'entité créatrice. »*³⁸ Les mêmes obstacles me sont apparus. En voyant des graffiti dans les rues et sans en connaître leurs auteurs, il est bien difficile d'en comprendre les motivations. Par l'intermédiaire d'informateurs privilégiés, et d'une présence sur des lieux où les graffiti

³⁶ Marc Augé (1992), *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

³⁷ Johannes Stahl (2009), *Street Art...*, *op. cit.*, pp. 61-62.

³⁸ *Ibid.*, p. 62.

sont tolérés, j'ai eu la possibilité de remonter le réseau. Dans celui-ci, il existe une hiérarchie. Il s'est agi d'aller à la rencontre de ces différents acteurs et de comprendre les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres.

Lorsque je parle pour la première fois avec un graffiteur sur son terrain, je ne me présente pas comme sociologue, mais par mon prénom. Sébastien Chauvin et Nicolas Jounin ont écrit qu'« *une observation complètement à découvert est quasiment impossible, sauf si le milieu étudié est un enclos social avec peu de personnes et peu de passage : l'enquêteur ne peut généralement se déclarer comme tel à toutes les personnes qui rentrent dans le champ de son observation, et dont il ne découvrira souvent qu'a posteriori lesquelles font partie de son enquête* »³⁹.

Dans la rue, la transmission de l'histoire locale du graffiti est orale. Fabien, un « ancien », garant des normes du mouvement, explique aux plus jeunes qu'ils doivent éviter de diffuser leurs peintures sur d'autres supports que les murs ou les trains : « *Il ne faut jamais envoyer une photo d'un de tes graffiti à un magazine ou sur un site Internet. Il ne faut rien poster sur Facebook... Untel s'est fait attraper parce que la police était remontée à lui par Internet. Quand je me suis fait attraper, ils ont mis sur ma note tous les graffs' dont les photos avaient été publiées sur Internet...* » Magnétophones, carnets de notes ou appareils photos sont des outils dont l'utilisation peut trahir les graffiteurs. Pour cette raison, il n'a pas toujours été aisé de conserver des traces des observations menées sur le terrain. Une des principales précautions prise a concerné la préservation de l'anonymat des enquêtés, afin qu'ils ne soient pas confondus par la justice.

E. La photographie comme outil de recherche

J'ai réalisé de nombreux clichés photographiques de graffiti, notamment à Besançon, à Rennes et à Grenade. Des informateurs comme Marek m'ont également transmis leurs photos. Ma pratique de photographe de graffiti s'inscrit dans une démarche de sauvegarde, d'archivage et de restitution. La conservation du graffiti est tributaire de l'appareil photographique. Il s'agit, en quelque sorte, d'une *ethnographie d'urgence*. Les graffiti sont

³⁹ *Ibid.*, p. 150.

éphémères. L'enjeu de la prise de photographies est de conserver un témoignage de ces peintures, en vue d'analyses ultérieures.

En prenant des photographies de graffiti, ici et là, il arrive que je me fasse interpellé par le propriétaire du mur, souvent violemment, ou par un riverain, curieux. Dans ces cas impromptus, j'en profite pour enclencher une discussion, mener l'enquête. Je me présente alors directement comme étudiant en sociologie et recueille les impressions des gens. Une part de la collecte des données a été effectuée sous forme de prises de notes manuscrites, dans un calepin, le plus souvent de retour chez moi. Il s'est agi de retranscrire des discours entendus et des actions observées. Certaines interactions ont donné lieu à de véritables entretiens, d'autres sont plutôt des anecdotes. Durant la retranscription, je m'efforce de relever le contexte de la rencontre, les phrases m'ayant le plus marqué.

E. 1. *Une session photographique à Rennes*

À Rennes, j'ai réalisé une session photo particulièrement productive, avec quatre cent clichés, la journée du 15 août 2012. Les jours fériés, les rues sont calmes, ce qui facilite la marche et la prise de photographies. J'ai traversé la ville d'ouest en est.

Tout d'abord, j'ai pris des photos au bord du périphérique. Sur les murs anti-bruit et sous les ponts, on trouve majoritairement des graffiti peints en noir et en argenté, des *block-letters* [cf. annexe. Fig. 118]. J'ai parcouru les rues du quartier de Villejean, pris en photo des *tags* tracés sur des immeubles, des rideaux de fer de commerces, ou encore sur une camionnette [cf. annexe. Fig. 123]. Il y a deux lieux dans le quartier, dédiés à la pratique du graffiti et riches en fresques : un souterrain qui mène aux locaux des STAPS et une halle de sport, à l'université de Rennes 2. Au bord de la partie aérienne de la ligne de métro, une fresque a été peinte par l'association *GraffitiTeam* [cf. annexe. Fig. 135-137]. Sur un transformateur électrique, à l'hôpital de Pontchaillou, sous un lettrage carré de Arak, Caca a peint une infirmière écartant les cuisses. Sur une hauteur de façade, que l'on voit aussi depuis le métro, avec un extincteur rempli de peinture, le sigle du groupe VH a été pulvérisé [cf. annexe. Fig. 156].

La station SNCF de Ponchaillou, a été rénovée récemment. La décoration des abris pour les passagers a été confiée à l'association *GraffitiTeam*. Les anciens graffiti qui étaient sur les quais

avaient été repeints. Depuis, des graffiteurs sont revenus, ou venus pour en réaliser de nouveaux [cf. annexe. Fig. 144-147]. Comme au bord du périphérique, ce sont surtout des graffiti en noir et en argenté, de formes plutôt lisibles. Le long du canal Saint Martin, des piles de pont font partie du dispositif municipal de murs d'expression libre. Elles sont recouvertes de fresques colorées. Dans le quartier en friche des Prairies Saint-Martin, le groupe VH s'est posé avec ses fresques si particulières. Arrivant ensuite dans les rues du centre-ville, j'ai surtout photographié des *tags* [cf. annexe. Fig. 127-128], encore des *block-letters* et des *throw-up*.

En bordure de la Vilaine d'autres murs sont affectés au dispositif de valorisation du graffiti mis en place dans la ville et comportent leurs lots de fresques. En traversant un pont puis en passant à travers le trou d'un grillage, je suis arrivé dans le dépôt de trains de marchandise. Sur les bâches des wagons, j'ai photographié des graffiti d'ici et venus d'ailleurs [cf. annexe. Fig. 148-155]. Des graffiti de Veaze et Encore, de Besançon, étaient arrivés là. Enfin, avant de prendre mes jambes à mon coup, poursuivi par un pitbull, je me suis rendu dans les terrains vagues situés à proximité du Cimetière de l'est.

E. 2. *Un suivi photographique à Besançon*

À Besançon, je prends des photographies régulièrement, au rythme de la production locale. J'ai souvent mon appareil avec moi. Au fond d'un parking, rue d'Arène, avant sa prochaine destruction, un mur est laissé par la municipalité aux graffiteurs [cf. annexe. Fig. 96]. Ce n'est pas vraiment légal d'y peindre, mais c'est toléré. Je m'y rends régulièrement pour photographier les nouvelles fresques, avant qu'elles ne soient repassées par d'autres.

Mes lieux de vie étant répartis en différents quartiers de la ville, j'emprunte les principaux axes de communication. Je prends des graffiti en photo à mesure que leurs auteurs les peignent. Je ne prends pas systématiquement chaque *tag* que je croise dans la rue en photo. J'en recueille quelques-uns, pour chaque auteur influent, afin d'observer leurs variations graphiques. Il a été particulièrement difficile de retrouver des *tags* datant de plus de dix ans, parce que beaucoup ont été effacés. Des graffiteurs novices changent constamment de *tag*. Ils les appliquent en petites séries et avec une moindre maîtrise. Ces types de signatures forment la majorité des *tags* de la ville. Si je prends parfois en photo ces signatures, je ne m'attarde

pas trop dessus. Le long des voies de chemin de fer, j'ai pris des graffiti datant de plusieurs années, notamment les *block-letters* des groupes SK et HF [cf. annexe. Fig. 50].

L'ancienne usine textile Rhodiaceta est un lieu fréquenté par les graffiteurs [cf. annexe. Fig.78]. Théoriquement, l'accès y est bloqué. Les entrées sont murées. Il y a une enceinte grillagée et surmontée de fils barbelés, qui comporte néanmoins des failles. À l'intérieur, une parenthèse à l'agitation de la ville, une ambiance propre aux ruines industrielles, mais singulière. Tout en étant un haut lieu de la mémoire ouvrière locale, c'est aussi la « galerie » du graffiti bisontin. Aux côtés de fresques récentes, on trouve des *tags* des années 1990. Soucieux de documenter l'ensemble de ce site, avant qu'il ne soit détruit, j'y ai multiplié les prises de vue.

E. 3. *Ethnographie d'urgence à Grenade*

Thomas, un ami, et néanmoins collègue, a résidé deux années à Grenade. Je lui ai rendu visite en 2008, durant deux semaines. En me faisant visiter la ville, il a été mon premier informateur concernant les graffiti de la cité. Les *tags* étaient nombreux au centre-ville, similaires à ceux que l'on croise de New York à Paris. Par contre, les graffiti de l'Albaicín étaient inhabituels, plus singuliers. La même année, Olivier et Tom, deux autres amis, se sont également rendus quelques jours à Grenade. Ils sont eux aussi devenus informateurs. Lors de ces deux voyages, nous avons constitué un inventaire comprenant environ 200 clichés photographiques.

La collecte s'est apparentée à une forme réinventée d'*ethnographie d'urgence*. Le temps trop court passé sur le terrain, les ombres et les contre-jours ont contraint le relevé. L'enjeu était de conserver une partie des graffiti peints dans le quartier. On suppose toujours leur caractère éphémère. Une fois tracés, ils peuvent rester intacts des années, être effacés par les propriétaires des murs, ou être repassés par d'autres graffiteurs. Les images recueillies, prises au gré de promenades, sont représentatives des différents styles de graffiti et auteurs présents dans le quartier. L'échelle et l'angle de vue diffèrent d'un cliché à l'autre selon la taille des peintures et le recul pris. Le cadrage privilégié est frontal. Un rapport d'équilibre est recherché entre les lignes du cadre et celles de la chaussée. En plan rapproché, les graffiti occupent un maximum d'espace photographique et sont en quelque sorte prélevés « à l'emporte pièce ». Avec plus de recul, des scènes de rues sont enregistrées, nous y voyons des

informations contextuelles. Des plans de biais ont été pris dans les ruelles étroites, où on n'avait pas le recul nécessaire pour prendre entièrement les peintures de front. Ces types de clichés traduisent une sensation de passage, mais c'est au détriment de la visibilité des graffiti.

E. 4. *Marek et Loïc, photographes amateurs*

Celui que l'on appellera Marek, c'est un pseudonyme, a tenu un blog sur le graffiti en Lorraine. On a réussi à le convaincre de nous autoriser à exposer une partie de ses clichés, présentés dans un diaporama lors de l'exposition *Écho de la rue*, organisé à Bitche (57). J'ai discuté avec Marek et très peu. Il a été long à se décider. J'ai par contre beaucoup plus communiqué, par téléphone, avec un de ses « collègues », Loïc, un jeune de 25 ans, et qui lui a refusé que l'on expose ses clichés.

À Metz, quand il avait neuf ans, les graffiti de Dask l'ont marqué. Quand il était au lycée, il prenait l'autobus et voyait que sur la même ligne, des graffiteurs étaient très actifs. Il a commencé à prendre leurs peintures en photo. Il s'est écarté de sa ligne de bus pour explorer la ville, en vélo, avec son cousin : « *J'ai transpiré pour faire ces photos* », dit-il. Quand il a eu son permis de conduire et une voiture, il a élargi son champ. Il est allé photographier les graffiti peints sur les piles des ponts, sur les routes de la région et au bord des voies de chemin de fer. Il prenait rapidement ses clichés de peur que les gendarmes ne viennent lui poser des questions, ce qui lui est déjà arrivé : « *Il fallait faire vite. Sinon, ils arrivaient dans le quart d'heure.* »

Des gens lui envoyaient des photos, attendaient de nouvelles publications. Loïc parle d'une « *émulation* » autour de son blog. Certains graffiteurs étaient fiers de voir des photographies de leurs créations publiées. D'autres étaient méfiants. Il y avait aussi des jaloux, déçus de ne pas avoir été publiés. Dans les commentaires, des graffiteurs s'insultaient. Certains en auraient même dénoncés d'autres. En 2006, Le domicile de Loïc a été perquisitionné. Les policiers le suspectaient d'être un des graffiteurs qu'ils recherchent encore. D'autres ont été arrêtés parce que leurs communications sur Internet étaient surveillées. Loïc, à la suite de tout ça, a délaissé la documentation des graffiti de sa région. Au début, il n'avait pas conscience de l'importance de son travail d'archive. Avec le temps, il voit que de nombreuses peintures

qu'il avait photographiées n'existent plus. Il reconnaît que son initiative, comme celle de Marek, a permis de sauvegarder une trace du mouvement graffiti en Lorraine.

E. 5. *Analyse d'images*

Les graffiti sont, dans bien des cas, difficilement lisibles. Ils sont réputés pour l'incompréhension qu'ils suscitent. Mobilisant des codes précis, ils ne font sens que pour les initiés. Dans son ouvrage classique *Voir, comprendre, analyser les images*, Laurent Gervereau propose une méthodologie mobilisable pour l'étude des graffiti⁴⁰. Il livre une grille d'analyse des images, en trois étapes. Il s'agit, tout d'abord, de décrire l'objet observé, puis d'en évoquer les contextes, enfin de l'interpréter. La description est technique, stylistique, thématique. Du point de vue de la description technique, on retient le nom de l'auteur et son groupe d'appartenance, la date et la localisation de sa réalisation. Les préoccupations stylistiques se concentrent sur les formes, les couleurs, les volumes, les perspectives. Afin de dégager la thématique d'une œuvre, on procède par l'inventaire des éléments représentés. On cherche leurs symboliques et les rapports qu'ils entretiennent les uns aux autres. Dans un second temps, on s'intéresse aux contextes en aval et en amont de l'objet étudié. Le contexte en amont, c'est l'histoire personnelle de l'auteur, ses rapports sociaux, l'école stylistique dans lequel il s'inscrit. Le contexte en aval concerne la diffusion, l'impact de son œuvre.

Spécifiquement sur le *tag*, Clément Criseo et Malou Verlomme expliquent leur méthode de connaissance : déchiffrement, *ductus* et analyse : « *On sent la maîtrise ou au contraire la maladresse du tagueur justement dans sa façon d'appréhender des lettres. Un tag n'est pas une forme abstraite, mais bel et bien un mot qu'il convient de lire [...]. Le déchiffrement isole chaque lettre du tag pour en faciliter la lecture. Le ductus est un procédé utilisé en calligraphie et, plus généralement, pour apprendre à écrire. Il indique l'ordre et la direction des tracés qui composent un tag. Contrairement à la calligraphie, où chaque lettre est composée d'un ou plusieurs tracés, les tags sont parfois réalisés avec peu de tracés, voir en un seul. Suivre le cheminement du tracé permet de mieux comprendre le mouvement du tag et, bien souvent, de le déchiffrer. Les analyses portent leur attention sur le tag dans son environnement. Elles aident également à discerner tous les attributs d'un tag : savoir distinguer les ornements (flèches, couronnes, etc.) ou encore le crew du nom. La lecture d'un*

⁴⁰ Laurent Gervereau (1994), *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte.

tag peut prendre du temps, réussir à recomposer le mot au gré des rencontres sur les murs peut devenir un vrai défi, une énigme à résoudre. »⁴¹

F. Collection d'objets

Afin d'étudier la culture matérielle du mouvement graffiti, à l'instar de Claire Calogirou, anthropologue au CNRS, je collecte sur mes terrains des objets ayant rapport à leurs réalisations (des outils), des supports en utilisant l'image et des documents divers (livres, magazines, objets publicitaires, pochettes de disques, esquisse...). Les éléments de la collection de Claire Calogirou ont été recueillis dans plusieurs villes européennes, durant une dizaine d'années. Ils ont pris place dans une exposition, intitulée *Faire le mur*, à Nantes, du 6 novembre 2011 au 8 janvier 2012. Les objets récoltés ont ensuite fait l'objet d'une donation, au musée national des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) à Marseille. C'est la première collection publique, en France, concernant le mouvement graffiti.

Je récupère les outils usagés, que laissent les graffiteurs après leur passage, sur les terrains que je visite. La part la plus encombrante de la collection est composée de bombes de peinture vides, de différents modèles. C'est l'outil symbole du graffiti. J'ai par exemple négocié l'acquisition d'une bombe de peinture allemande, de marque Belton (Hobylack, 400 ml) et datant approximativement de 1995. Elle est destinée au bricolage. Depuis, l'entreprise a orienté sa production en direction des graffiteurs. Les modèles de bombes récents de la marque s'appellent Molotov. Mis côte à côte, ces deux objets témoignent de changements dans les techniques de réalisation de graffiti. D'un objet détourné des rayons de bricolage, la bombe est devenu un marché à destination des graffiteurs. Le nom « Molotov » renseigne sur le sens porté à l'outil. Il est présenté comme une arme d'expression. Ma collection a aussi été constituée en vue d'être exposée, restituée. Ce fut le cas en avril 2013, à la médiathèque Joseph Schaffer de Bitche, en Moselle.

Un premier lot présente quatre modèles de bombes à carrosserie allemandes et qui existent depuis de nombreuses années. Leur nom comme leur étiquette font référence au milieu automobile. Différents formats sont proposés : Auto K (150 ml), Presto Flux (400 ml), Motip (500 ml), Auto K Racing (500 ml). Un second lot présente des bombes, surtout françaises et

⁴¹ Clément Criseo et Malou Verlomme (2013), *Tag. Paris, New York, São Paulo*, Alternatives, Paris, p. 290.

destinées aux travaux de bricolage : Marabu Do it (150 ml), Luxens (150 ml), Julien Décor (400 ml), Castorama (400 ml), Sedcolor (400 ml). Un troisième lot permet de saisir le passage d'une production de bombe de 400 ml pour le bricolage à une production pour le graffiti, par l'entreprise allemande Belton. La nomination des outils prend un sens offensif : Hobbylack (1995), Molotov Premium (2012), Molotov Burner (2012). Enfin, un quatrième lot porte sur Montana, et ses bombes conçues pour le graffiti : Hardcore, 400 ml (1999), 94, 400 ml (2007), Hardcore 2, 400 ml (2012), Pocket, 150 ml (2009), Maximo, 750 ml (2008).

Cette collection de bombes documente l'évolution technique du mouvement graffiti. Elle est complétée par un lot de *caps*, les embouts qui servent à tracer des traits de différentes épaisseurs. On distingue principalement le *skinny cap* (fin) du *fat cap* (épais). Des nuanciers Belton et Montana illustrent la communication commerciale de ces entreprises à destination des graffiteurs. En plus des bombes, les graffiteurs utilisent les outils des peintres en bâtiment. Un lot est constitué d'un pot de peinture, d'un rouleau, de pinceaux, de flacons de colorants, et d'une grille. Avec ce matériel, les graffiteurs font des aplats pour leurs fresques sur les murs des terrains vagues ou des murs d'expression libre. Depuis quelques années, ils utilisent aussi ce matériel dans les rues, au bord des routes et des voies ferrées. Cela leur permet de peindre des graffiti plus rapidement, plus gros, et pour un faible coût. Les marqueurs sont aussi utilisés pour tracer des *tags*. Un lot en présente, accompagné de flacons d'encre. Une ancienne porte d'armoire électrique et taguée par Heak, Obisk, Cream, Veaze et Encore, à Besançon, jusqu'en 2010, mesure une quarantaine de centimètre de haut. De Rennes, j'ai ramené une pancarte « propriété privée », taguée par Risk en 2012. Une pancarte de chantier trouvée à Besançon en 2012 est rendue illisible, taguée par Amer, Troke, Sozy, Senk, A6.

G. Le graffiti dans les médias

Les graffiti sont régulièrement commentés dans les médias. Parmi les matériaux que j'ai récoltés, les discours médiatiques sont de premier ordre. J'ai constitué trois corpus d'articles de presse, commentant chacun le phénomène graffiti à Besançon, à Rennes et à Grenade. De plus, j'ai pris des notes sur des reportages télévisés traitant du graffiti.

G. 1. *Des corpus de presse sur le sujet du graffiti à Besançon, Rennes et Grenade*

À Besançon, un corpus d'une trentaine d'articles a été constitué. Les articles proviennent principalement du quotidien *L'Est républicain* et du journal municipal mensuel *Besançon votre ville*. Leur date de publication s'échelonne entre 2003 et 2012. Ils permettent d'avoir des informations sur le positionnement des politiques relativement au phénomène. La plupart des articles informant du graffiti à Besançon y portent des représentations négatives. En ce sens, l'analyse des champs lexicaux auxquels se rattachent les verbes servant à qualifier les graffiti et leurs auteurs, comme ceux prescrivant les dispositions à prendre à leur encontre, sont particulièrement révélateurs.

J'ai également constitué un corpus d'articles traitant du graffiti à Rennes. Il est comparable à celui de Besançon. Les dates de publications des textes s'étalent entre 2006 et 2012. Ils sont surtout extraits du magazine de la municipalité *Le Rennais* et du journal *Ouest France*. Ils traitent majoritairement de la politique d'encadrement du mouvement graffiti par la ville, par le biais de dispositifs d'expression libre. De plus, des graffiteurs professionnels sont régulièrement présentés. Ici, on parle positivement du phénomène graffiti.

Après avoir photographié les graffiti de Grenade, j'appris qu'ils avaient été effacés. Curieux d'en savoir plus, une recherche documentaire m'a permis de constituer un corpus d'une vingtaine de documents écrits, relatifs aux graffiti de Grenade, et plus spécialement à ceux de ce quartier de l'Albaicín. Ce sont principalement des articles de presse, locale et nationale. Ils ont été publiés sur Internet entre 2006 et 2010. Dans la mesure où l'échantillon est relativement restreint, je lui ai porté une analyse chronologique, qualitative et thématique. Il relate la prise de mesure du phénomène par les autorités et des habitants, le processus d'effacement des graffiti ainsi que la criminalisation de leurs auteurs.

Les articles sont des matériaux pour observer les sens portés aux espaces, les luttes culturelles et idéologiques qui s'y jouent. Il existe une hiérarchie parmi les lectures de l'espace. Il y en a des normales et des anormales, des dominantes et des dominées. Différents groupes sociaux

ont différentes idées sur ce qui est, ou n'est pas, approprié à tel ou tel espace⁴². Les articles traduisent une lecture médiatique globalement négative des graffiti à Besançon et à Grenade, il en est différemment à Rennes.

G. 2. *Discours médiatiques et représentations sociales*

La sociologie des médias insiste sur l'articulation de ce secteur à celui de la politique. Dans son essai sur la télévision, Pierre Bourdieu présentait le pouvoir des médias : « *On a affaire avec la télévision à un instrument qui, théoriquement, donne la possibilité d'atteindre tout le monde.* »⁴³ Dans cette thèse, une dizaine de reportages télévisés sont présentés. Dans certaines limites, les représentations, livrées par les médias de masse, sont prescriptives de comportements. Elles sont structurantes. Non pas qu'elles permettraient de modifier les opinions de spectateurs sur tel ou tel sujet, mais plutôt qu'elles les conforteraient dans leurs idées, les représentations sociales.

D'après Denise Jodelet, « *le concept de représentation sociale désigne une forme de connaissance spécifique, le savoir de sens commun, dont les contenus manifestent l'opération de processus génératifs et fonctionnels socialement marqués. Plus largement, il désigne une forme de pensée sociale. Les représentations sociales sont des modalités de pensée pratique orientées vers la communication, la compréhension et la maîtrise de l'environnement social, matériel et idéal. En tant que telles, elles présentent des caractères spécifiques au plan de l'organisation des contenus, des opérations mentales et de la logique. Le marquage social des contenus ou des processus de représentation est à référer aux conditions et aux contextes dans lesquels émergent les représentations, aux communications par lesquelles elles circulent, aux fonctions qu'elles servent dans l'interaction avec le monde et les autres.* »⁴⁴ Pour Jean-Marie Seca, ce sont des « *catégorisations cognitives d'objets, d'identification sociale et individuelle, d'orientation et de prescription des comportements, de référentiels ou de gisements de savoirs pour les justifications ou les rationalisations* »⁴⁵. Pour Patrick

⁴² Tim Creswell (1996), *In Place/Out of Place : Geography, Ideology and Transgression*, Minneapolis, Minnesota Press.

⁴³ Pierre Bourdieu (1996), *Sur la télévision*, Paris, Raison d'Agir, p. 12.

⁴⁴ Denise Jodelet (2003), *Les Représentations sociales*, Paris, PUF.

⁴⁵ Jean-Marie Seca (2003), *Les Représentations sociales*, Paris, Armand Colin, p. 80.

Champagne, le champ journalistique est producteur de représentations sociales, mêmes éloignées de la réalité⁴⁶.

D'un point de vue méthodologique, par rapport à notre sujet, nous nous disons, comme d'autres le préconisent : « *Qui est sujet du discours autorisé, qui n'est qu'objet ? Qui parle de qui ? On l'oublie trop souvent : les rapports de pouvoirs s'expriment sur le plan linguistique autant que sur les plans politique, économique ou social. Le dominant est, entre autre choses, celui qui a la parole tandis que le dominé doit sans cesse la conquérir. Quand le second doit se battre non seulement pour avoir la parole mais aussi et surtout pour être écouté (c'est-à-dire pris au sérieux) et entendu (c'est-à-dire au moins compris, à défaut d'être approuvé), le premier est investi d'une autorité symbolique qui lui donne à peu près toute légitimité à dire à peu près tout ce qu'il veut sur à peu près tous les sujets - et sa parole jouit d'une légitimité, d'un intérêt et d'un crédit quasi naturels.* »⁴⁷ Nous nous demandons aussi : « *Comment, à quelle échelle et à quelle intensité ces discours autorisés sont-ils diffusés ? Quel bruit médiatique font-ils ? Quelle est leur force de frappe politique ? La signification et les effets sociaux d'un discours dépendent en effet autant de ce qui est dit de qui le dit et des conditions de réception du discours.* »⁴⁸

H. Entretiens

La technique de l'entretien est une des plus utilisées dans les enquêtes sociologiques. Celle-ci ne fait pas exception et il importe de souligner comment des entretiens l'ont alimentée. Je présenterai les modalités de mise en œuvre de cette technique d'enquête ainsi que ses limites. Dans leurs relations avec la police, les graffiteurs sont soumis à des interrogatoires. Dans leur presse, on lit des interviews de certains d'entre eux. Dans un cas comme dans l'autre, les locuteurs ne sont pas anonymes. Face aux policiers, il s'agit pour les graffiteurs d'en dire le moins possible, tandis que dans la presse spécialisée, ils se montrent sur leur meilleure facette. La situation de l'entretien sociologique n'est pas en décalage complet par rapport à celles que j'ai précédemment citées. Bien que garantissant l'anonymat des enquêtés, mes entretiens sont aussi riches en aveux qu'en non-dits. Et si les enquêtés n'ont pu saisir ces moments à des fins de promotion personnelle, il est certain que leurs discours peuvent être « enjolivés ».

⁴⁶ Patrick Champagne (1993), « La vision médiatique », in Pierre Bourdieu (Sous la dir. de), *La Misère du monde*, Paris, Seuil, pp. 95-123.

⁴⁷ Sylvie Tissot et Pierre Tevanian (2010), *Les Mots sont importants*, Paris, Libertalia, p. 15.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

La méthode de l'entretien s'inscrit dans une démarche inductive. « *La démarche inductive répond à une dynamique d'aller et retours, d'ajustements constants entre la formulation des hypothèses de recherche, l'élaboration des catégories conceptuelles, l'analyse et l'accumulation progressives des données issues du terrain.* »⁴⁹ Le choix des personnes avec qui j'ai mené des entretiens a tout d'abord été fait par affinité, avec des graffiteurs qui s'avèreront être les informateurs privilégiés de l'enquête, puis avec des membres de leurs réseaux avec qui j'avais des relations moins suivies. Finalement, en cherchant à diversifier le profil des enquêtés, cet échantillon est devenu représentatif de différents acteurs du mouvement graffiti. Les graffiteurs sont, quasi-exclusivement, des hommes et je n'ai interrogé encore aucune graffiteuse. Les critères générationnels et stylistiques ont principalement été retenus. J'ai ainsi interrogé des précurseurs du mouvement, que l'on dit faisant partie de la *old school* (l'ancienne école). Ils ont adopté, fixé et transmis les normes du graffiti dès la seconde moitié des années 1980 pour certains, dans les années 1990 pour la plupart. Ils ont aujourd'hui entre trente et trente-cinq ans. J'ai aussi enregistré des entretiens avec leurs successeurs directs, membres de la *new school* (la nouvelle école). Ils ont débuté leurs pratiques au début des années 2000 et ont entre vingt et trente ans. Ils ont une dizaine d'années de graffiti derrière eux. Enfin, de plus jeunes graffiteurs ont été écoutés et questionnés. Ils ont moins de vingt ans. Ce sont des débutants, autodidactes ou « apprentis » de graffiteurs confirmés.

Au niveau stylistique, deux catégories ressortent. Celle des « *vandales* » réunit des graffiteurs privilégiant la peinture illégale : les *tags* et les *throw-up* dans les rues, les *block-letters* chrome et noir au bord des voies ferrées et des routes, les graffiti sur trains et métros. Celle des « *fresqueurs* » se compose de graffiteurs spécialisés dans la réalisation de fresques colorées, alliant lettrages *wild style* et figuration. Ils peignent sur des murs d'expression libre ou dans des usines abandonnées où les autorités tolèrent leur présence. Dans bien des cas, cette catégorisation est floue, voir contestée, comme le précise Hughes : « *Un bon fresqueur, ça doit être un bon vandale.* » La plupart des graffiteurs s'inscrivent successivement ou à la fois dans des démarches illégales et légales.

⁴⁹ Janine Bardot (2010), « Mener un entretien en face à face », in Serge Paugam (Sous la dir. de), *L'Enquête...*, *op. cit.*, p. 117.

À Besançon, j'ai réalisé une vingtaine d'entretiens durant les deux premières années de ma recherche. Aussi, l'instauration de relations de confiance avec les graffiteurs a été primordiale pour en recueillir les témoignages. J'ai longuement travaillé cet aspect de l'enquête, par des rencontres et des discussions répétées. Des rencontres furtives ont parfois pu donner lieu à d'intéressantes discussions mais pas toujours à des échanges de prénom, encore moins de coordonnées téléphoniques. En raison de l'illégalité dans laquelle s'inscrivent les graffiteurs, ils entretiennent souvent une méfiance à l'égard de quiconque vient « *poser trop de questions* ». Ainsi, certains graffiteurs ont participé à cette étude à leur insu : « *Si parfois la dissimulation se révèle utile, c'est que l'enquêteur s'affronte aux dissimulations du monde social lui-même, notamment lorsque les pratiques étudiées sont susceptibles de faire l'objet de poursuites légales ou d'une réprobation morale, mais aussi lorsque l'acuité des rapports de pouvoirs qui s'y manifestent interdit une insertion du chercheur que serait transparente à tous les acteurs.* »⁵⁰

Sur un plan méthodologique, les entretiens réalisés sont semi-directifs. Une grille a été construite et agencée au fur et à mesure de l'enquête. Sa structuration vise à faire discourir les locuteurs sur leur trajectoire dans le mouvement graffiti. Les entretiens sont donc des récits de vie. J'ai présenté oralement et de manière vague ma grille d'entretien aux enquêtés : « *J'aimerais que tu me parles de ton parcours dans le graffiti. Au cours de l'entretien, je rebondirai sur certains éléments...* » Les questions posées commencent généralement par « *Comment* ». Dans *Les Ficelles du métier*, Howard Becker explique que s'il s'était attardé à demander « *Pourquoi* » aux fumeurs de marijuana, ces derniers se seraient sentis accusés et lui auraient répondu sur un ton défensif⁵¹. J'étais renseigné, au préalable, de l'œuvre de chacun des interviewés. Chacun était singulier, occupait une position repérée dans le mouvement. Plutôt que d'accumuler les questions et les réponses, à la manière d'un questionnaire, j'ai laissé libre court aux discours des graffiteurs et ai introduit mes questions au fur et à mesure. Bien sûr, cela a fait place à des digressions.

Précédemment, lorsque j'évoquais la relation de confiance nécessaire pour instaurer la réalisation d'entretiens, il importe de mentionner que j'ai cherché à partager une proximité avec les enquêtés. Après des rencontres répétées, sur des lieux de peinture ou de sociabilités juvéniles, j'ai convaincu des graffiteurs de répondre à des entretiens. Pour des raisons leur

⁵⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁵¹ Howard Becker (2002), *Les Ficelles du métier*, trad. fr., Paris, La Découverte (1 éd. américaine : 1963).

étant personnelles, certains n'ont pu assurer leur présence au premier rendez-vous fixé. Des relances ultérieures auront pu s'avérer fructueuse tandis que d'autres sont restées lettre morte, en raison de mobilité géographique, ou de changement de numéro de téléphone. En effet, des graffiteurs en changeant régulièrement, afin de brouiller les pistes des policiers qui, selon eux, surveillent le réseau. Aucun entretien avec un graffiteur n'a donc été réalisé *via* Internet ou la téléphonie.

Ainsi, concernant les temps de l'entretien, ceux-ci se sont déroulés quasi-immédiatement après négociation, pour des durées de une à trois heures, selon la disponibilité de mes interlocuteurs. Avec Desh un « ancien » qui, lui, n'a pas tenu à rester anonyme ; un entretien de moins d'une heure a été réalisé chez lui. Il a dû l'interrompre suite à un rendez-vous impromptu. Je n'ai pu approfondir cet échange. Les mois qui ont suivi, il était enfermé en hôpital psychiatrique. « *Les temps de la rencontre sont souvent conditionnés par un ensemble de facteurs sociaux et de circonstances locales* » précise Janine Barbot⁵². Le cadre de l'entretien importe : « *Ce cadre [...] et plus particulièrement le lieu et le moment de la rencontre influent en effet sur la relation qui va s'établir entre l'enquêteur et l'enquêté et donc sur la nature des matériaux recueillis.* »⁵³ Sur les lieux des enregistrements, j'ai tenu à être invité. Aller au domicile des graffiteurs est, pour eux, une véritable marque de confiance puisque cela me renseigne non seulement sur leur mode de vie, mais aussi sur ce qu'ils cachent à tous : leur identité civile, leur adresse.

I. Réflexivité

En sociologie, la réflexivité est la démarche qui consiste, pour le chercheur, à objectiver les relations qu'il entretient avec les personnes qu'il rencontre, durant son enquête. C'est aussi une manière de mettre au jour les liens du chercheur à son objet. C'est à la lecture de précisions réflexives que l'on peut apprécier la scientificité d'un travail de recherche⁵⁴. Sandrine Rui définit la réflexivité comme un mécanisme par lequel le sociologue se réfléchit dans sa production de connaissance. C'est une analyse critique de la pratique scientifique,

⁵² Janine Bardot, (2010), « Mener un entretien en face à face », in Serge Paugam (sous la dir. de), *L'Enquête...*, *op. cit.*, p. 137.

⁵³ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁴ Pierre Bourdieu (2001), *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'agir.

l'exposition des conditions de la production intellectuelle⁵⁵. Comme le rapporte Jean-Marie Brohm, le chercheur implique son corps dans son travail : « *La corporéité est en dernière instance ce qui donne sens au monde aussi bien en tant qu'accès sensible au monde qu'en tant que situation concrète, temporelle, historique, dans le monde [...]. C'est à partir de cette corporéité fondatrice, organique, originnaire, source de toute donation de sens.* »⁵⁶

I. 1. *Une recherche éprouvante*

Pour ma maîtrise, j'avais réalisé un mémoire sur la socialisation politique des jeunes ruraux. Je suis originaire de la campagne. Habitant alors en ville, j'éprouvais des difficultés à mener mon enquête de terrain. Surtout, je m'éloignais de plus en plus de mes sociabilités rurales et juvéniles. Réfléchissant à un sujet de thèse, raison de faisabilité, je prendrai un sujet avec lequel j'aurai un lien. La ville sera mon terrain, des murs de mon habitation aux rues que je fréquente au quotidien. Dans les années 1990, enfant et pendant mon adolescence, j'avais été séduit par le *hip-hop* qui apparaissait dans les médias de masse. Lors de mes premières années à l'université, je partageais un pupitre avec un étudiant proluxe en matière de graffiti. Les moments festifs pouvant prolonger ces moments, j'ai pu rencontrer des graffiteurs et repérer ce qu'ils faisaient dans les rues. J'étais dans un rapport de proximité générationnelle et de genre avec ceux qui sont devenus les « enquêtés ». Par contre, en tant que doctorant, je pouvais avoir une distance sociale avec eux. Comme par défiance, un me dit, un jour : « *Nous, à l'école, on n'y est pas allé !* » Leur origine sociale étant plutôt diversifiée, j'ai été au contact de multiples univers. Autour de leurs activités, ils cultivaient le secret. Après quatre ans d'enquête, je découvrais seulement un terrain vague où se réunissaient des graffiteurs. Ils l'avaient tenu caché. C'était un thème de recherche dont je saisis déjà la dimension dialectique. En effet, le graffiti est représenté comme de l'art et comme du vandalisme. De cette caractéristique découle l'expression de discours partisans aux positionnements divergents, des plus répressifs aux plus tolérants. En quatre années de recherche, j'ai noué des contacts avec des graffiteurs mais aussi avec de leurs victimes. En allant à la rencontre de différents acteurs connectés au phénomène, j'ai pu saisir son importance sociale.

⁵⁵ Sandrine Rui (2010), « Réflexivité », in Serges Paugam (sous la dir. de), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, PUF, pp. 21-22.

⁵⁶ Jean-Marie Brohm (2001), *Le Corps analyseur : essais de sociologie critique*, Paris, Anthropos, p. 39.

Cette enquête sur le graffiti a été particulièrement déconcertante. À la longue, elle s'est même avérée éprouvante, pesante. Autour de ce thème, des acteurs aux intérêts divergents entretiennent des conflits. Interprétés comme des signes d'insécurité urbaine, les graffiti sont aussi des moyens, pour des adolescents, de pallier à des défaillances des mécanismes d'intégration sociale. Violences, drogue, bagarres, procès, prison, amende, vol, pauvreté sont des sujets qui inondent les conversations de graffiteurs. Leurs parcours sont ponctués d'embûches. Les récits qu'ils en font peuvent révéler de sérieux traumatismes. La rue, comme champ de bataille existentielle, compte parmi les graffiteurs, son lot de morts. En parallèle, les discours des victimes des graffiteurs sont tout aussi graves. Sentiment de peur, d'abandon des politiques, impuissance à garder la façade et la face, vulnérabilité, racisme, besoin de justice ou soif de vengeance structurent des propos de citoyens confrontés aux graffiteurs.

Entre les intentions des graffiteurs et les interprétations qu'elles peuvent induire, il y a un gouffre. L'exploration de la rupture qui lie les graffiteurs à leurs victimes est une expérience humaine qui a souvent été consternante. Par exemple, vers ses seize ans, un *tag* a valu à Manuel son premier procès. Condamné à un millier d'euros de dommages et intérêts, réclamé par sa victime, un entrepreneur, Manuel a rompu avec ses liens familiaux, devenant, un temps, sans domicile fixe. Difficile de ne pas être sensible aux problèmes de Manuel. Du propriétaire portant plainte pour graffiti à son jeune auteur passant devant un juge, mon empathie est différenciée. L'incidence de ce positionnement sur la réalisation de l'enquête est certaine. Les acteurs sociaux ont trouvé un intérêt à me confier leur témoignage, dans la mesure où je leur portais une reconnaissance. Ils ont émis des attentes relatives à la restitution de leurs propos. Attentes auxquelles j'ai tenu à être attentif. C'est une clef d'accès aux données et à leur objectivation.

I. 2. Un rôle de médiation culturelle, judiciaire et éducative

Finalement, mes contacts plus ou moins répétés avec des graffiteurs et leurs publics ont pu avoir de l'influence sur leur parcours. Sans m'en rendre compte, j'endossais un habit, aux revers complémentaires. J'ai ponctuellement été de manière plus ou moins informelle, médiateur entre institutions culturelles, judiciaires et éducatives, et milieu du graffiti.

En dehors de l'université, des institutions culturelles ont reconnu un intérêt à mes recherches. Le ministère de la Culture et de la Communication m'a attribué une allocation pour mener mes travaux et en restituer les résultats. En Moselle, dans le cadre d'une opération de médiatisation culturelle sur les cultures urbaines, j'ai conçu une exposition et une visite guidée sur le graffiti en Lorraine. À Besançon, mes prises de contact avec les décideurs politiques locaux n'ont pas donné lieu à des relations suivies. Il n'a, pour l'instant, pas été jugé opportun d'intégrer les apports de ma démarche à la politique municipale. J'ai travaillé indépendamment de la mairie ce qui a été un frein dans le recueil des données. Il m'a fallu un an et demi pour obtenir un entretien avec des membres du service d'effacement des graffiti de Besançon. Par contre, cette situation m'a permis de ne pas être identifié comme un « ennemi » par les auteurs de graffiti.

Avant que les jeunes graffiteurs ne connaissent une première interpellation, je suis étonné de constater l'ignorance que la plupart ont de la portée de leurs actes. En les informant sur la législation, ils sont mieux à même de mesurer les risques qu'ils prennent. C'est la première étape d'une démarche de prévention de la délinquance liée au graffiti. J'ai été sensible aux récits que font les graffiteurs de la condamnation de leurs activités. Perdus dans les méandres de l'institution judiciaire, des graffiteurs en attente de procès m'ont demandé des conseils juridiques. À partir de ce que j'ai appris des « habitués » des tribunaux, j'ai dispensé aux plus jeunes des informations sur leurs droits, et notamment sur des manières d'organiser leur défense.

Cyril, dix-sept ans, « *déjà connu des services de police* », selon la formule consacrée, s'est fait interpellé, un dimanche après-midi. Il peignait un graffiti sous un pont, voisin du *skatepark* de Besançon. Pendant sa garde à vue, Cyril dit s'être fait prendre son ADN de force. Il a avoué une culpabilité. La municipalité s'est montrée partie civile, au tribunal, pour « dégradation ». Ce que Cyril ne savait pas, c'est que le mur qu'il avait graffité avait été, durant environ deux ans, un espace d'expression libre. Il avait été inauguré par la maire en personne puis réattribué, en hâte, à un club canin, en vue de délimiter une aire de déjections. Évoquée par son avocat, l'ambiguïté liée au statut du mur « dégradé » par Cyril, lui a valu d'être relaxé des faits reprochés. Par la suite, il n'a (presque) pas récidivé et cherche à poursuivre des études dans le milieu artistique. Une politique répressive ne peut pas palier ce phénomène sans une politique éducative. J'ai rencontré Aimé quelques mois avant qu'il ne passe le Bac, pour la deuxième fois. Il venait de changer de lycée, exclu du précédent et avait

connu, les années d'avant, des ennuis judiciaires. Il n'habitait plus avec sa famille et vivait de petits boulots. Il ne m'était alors pas impensable de le voir obtenir son diplôme et je l'ai motivé en ce sens. Depuis, il est retourné vivre chez ses parents et poursuit des études.

Ma recherche sur le graffiti s'inscrit à la suite d'un riche héritage intellectuel. Ce sont des archéologues qui, les premiers, se sont intéressés aux marques gravées sur les murailles. L'un d'eux, Raphaël Garruci, forma le terme de graffiti. L'étude qu'il fit des graffiti de Pompéi, préservés des affres du temps par les cendres du Vésuve, a permis de mieux connaître la vie populaire de l'époque antique. Les graffiti modernes, quant à eux, n'ont que tardivement suscités l'attention des érudits. Flaubert, maître du réalisme littéraire, se pencha sur les traces de ses contemporains, afin de mieux les connaître. Marcel Griaule, lui, étudia les graffiti d'Abyssinie, d'un point de vue ethnologique. Suite à l'émergence du graffiti *hip-hop*, dans les années 1960, des sociologues s'y intéressèrent. Ces formes d'expression sont devenues un objet de recherche, à la croisée des domaines de la jeunesse, de l'urbain, de l'art et du droit. Sur le sujet, deux positions s'affrontent. D'un côté, les graffiti sont perçus comme des dégradations. En ce sens, les décideurs politiques ont été interpellés afin d'enrayer le phénomène. D'un autre côté, des graffiti ont pu être présentés comme des œuvres artistiques. De ce point de vue, il s'est agi de mettre en place des dispositifs de médiation culturelle.

Un conflit idéologique entoure le graffiti d'aujourd'hui. De même, des actions contradictoires, de répression et de valorisation, sont menées par les acteurs politiques, qui, sur leur terrain, sont confrontés aux graffiteurs. Entre art et vandalisme, le graffiti est couramment représenté dans sa dimension dialectique. Ces différentes étiquettes font sens pour les profanes. On peut supposer qu'il en est autrement des initiés et que ces derniers définissent la valeur artistique de leurs créations en rapport à leur démarche transgressive. Afin d'explorer la pertinence de cette proposition, j'ai mis en œuvre des techniques d'enquête complémentaires. J'ai mené des observations de terrain, pris des photographies, collecté des outils et des articles de presse, réalisé des entretiens semi-directifs. La synthèse des matériaux recueillis permettra, d'une part, d'enrichir l'état des connaissances sur le mouvement graffiti, d'une autre, de renouveler les dispositifs de médiation pénale, et culturelle, que ce mouvement suscite.

PREMIÈRE PARTIE

LE GRAFFITI : UN ART DE VIVRE...

Dans cette première partie, je présenterai des principes relatifs au mouvement graffiti et à l'engagement de ses praticiens. C'est un langage graphique, un système de communication basé sur la signature et tracé dans l'espace public. Il est réservé à des initiés. Ces derniers font partie de la jeunesse des villes. L'étude d'une « scène », Besançon, permet de saisir les motivations des jeunes qui prennent part à ce mouvement. Au départ cantonnée dans les quartiers populaires, la pratique du graffiti est aujourd'hui diffuse dans différents milieux sociaux. Néanmoins, ça reste une pratique fortement masculinisée. C'est un champ de création structuré et traversé de ruptures. La prise de risque est recherchée. Le dépassement de soi et la transgression des interdits ont valeur d'impératifs. Ils permettent aux graffiteurs de se « sentir exister » et d'être reconnu de leurs pairs comme des personnages extraordinaires, presque « surhumains ». « Pris au jeu », les graffiteurs rationalisent leurs pratiques. C'est un moyen, pour eux, de subvenir à un besoin de reconnaissance, d'autonomie, et de surmonter les difficultés du quotidien, de contester des mécanismes sociaux d'exclusion ou de relégation.

CHAPITRE I

LE TAG, SIGNATURE INDIVIDUELLE ET COLLECTIVE

A. Langage graphique

Dans son texte *Kool Killer ou l'insurrection par les signes*, Jean Baudrillard décrit les *tags*, qu'il a observés à New York, comme des « *signifiants vides* » : « *Irréductibles de par leur pauvreté même, ils résistent à toute interprétation, à toute connotation, et ils ne dénotent rien, ni personnes non plus : ni dénotation ni connotation, c'est ainsi qu'ils échappent au principe de signification et, en tant que signifiants vides, font irruption dans la sphère des signes pleins de la ville, qu'ils dissolvent par leur seule présence.* »⁵⁷ Ici, c'est en tant que langage graphique signifiant qu'est appréhendé le graffiti. Quelques décodages s'imposent à propos de formes qui représentent des noms d'individus et de groupes.

A. 1. Le tag : se faire un nom

Le *tag* est une forme de graffiti dont l'invention est située en 1967 par Bernard Fontaine. L'auteur l'attribue à un jeune, nommé Darryl Mac Cay et surnommé « Cornbread » en référence au pain de maïs, dont il se délectait en maison de correction : « *Libéré en 1967, il commence à écrire son sobriquet au marqueur à l'intérieur des bus de Philadelphie puis à la bombe aérosol partout dans la ville. Cornbread devient une légende et ouvre la voie à plusieurs générations de writers.* »⁵⁸ Bernard Fontaine précise les motivations de Cornbread. Il « *puisait sa graphomanie dans un amour déçu pour une certaine Cynthia. Autour de chez elle, sur son trajet de bus, Cornbread cherchait sa seule reconnaissance, en vain* »⁵⁹. Dans son sillage, quelques jeunes marquèrent, eux aussi, leur pseudonymes sur les murs de la ville. Taki 171, Stay Hight 149, Phase 2 sont quelques-uns des précurseurs du mouvement *tag*. En quelques mois seulement, ils seront des centaines à marquer leur pseudonyme sur les murs de

⁵⁷ Jean Baudrillard (1976), « Kool Killer ou l'insurrection par les signes », in Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, p. 122.

⁵⁸ Bernard Fontaine (2012), *Une histoire du graffiti en images*, Paris, Eyrolles, p. 40.

⁵⁹ *Ibid.*

New York. En 1983, on estimait à 5 000 le nombre de graffiteurs. En 1973, Norman Mailer écrivait : « *The name is the faith of graffiti* » (« Le nom, c'est la religion du graffiti »)⁶⁰.

À partir d'une étude photographique entre Paris, New York et São Paulo, Clément Criseo et Malou Verlomme ont posé une définition des plus récentes au tag : « *Exécuté au trait, le tag se distingue des autres formes de graffiti (graff', flop, etc.). Il est plus proche de l'écriture ou de la calligraphie que de la lettre dessinée par ses contours. C'est l'essence même de l'art de rue : la signature dépouillée de tout artifice. Chez les tagueurs expérimentés, il existe une maîtrise du tracé, une rapidité d'exécution et un aspect radical du geste qui rappelle les plus grands calligraphes. Le nom du tagueur a parfois été reproduit des milliers de fois, soit directement sur le mur, soit en s'entraînant sur du papier – les feuilles alors remplies par une inscription inlassablement répétée ne sont pas sans rappeler les punitions que les maîtres nous ont fait subir !* »⁶¹

De manière plus précise, « *le tag possède un statut ambivalent dans le graffiti. Du point de vue du public, c'est la plus incomprise des disciplines. Beaucoup n'y voient que des inscriptions "horribles qui polluent nos rues", contrairement aux graffs, ces "belles fresques colorées qui animent nos villes". Et paradoxalement, cette discipline est vue par beaucoup des praticiens comme la plus pure, la plus difficile. C'est la base du mouvement, ce qui reste lorsque l'on enlève le superflu : un nom inscrit sur un mur.* »⁶² En ses mots, Manuel traduit les réflexions de Clément Criseo et Malou Verlomme : « *J'ai fait plus de tags que de graffs'. Je préfère personnellement. Plus l'impression du premier jet. Les gens, en général, n'aiment pas les tags. Tu leur montres un tag et ils disent que ce n'est pas beau, même un beau tag. Juste parce qu'il n'y a pas de couleurs. Alors qu'il y a des travaux dans l'écriture, dans la calligraphie, dans les courbes. Les gens, ils ne s'en rendent pas compte. Moi non plus, au début, je ne m'en rendais pas forcément compte. C'est en rentrant dans le monde du graffiti que j'ai apprécié ça. Même plus que le graff'. Enfin, il y a plus de mérite à faire un beau tag qu'à faire un beau graff'. Parce qu'un graff', tu peux le retoucher alors qu'un tag c'est instantané.* »

⁶⁰ Norman Mailer et Jon Naar (2009), *The Faith of Graffiti*, New York, It Books (1^{re} éd. américaine : 1973).

⁶¹ Clément Criseo et Malou Verlomme (2013), *Tag...*, *op. cit.*, p. 13.

⁶² *Ibid.*

Malik a choisi son « blaze », son nom de tagueur, en référence à un personnage de série télévisée à laquelle il s'identifiait. Il a transmis ce pseudonyme à son fils : « *Mon blaze, à l'époque, c'était Téo, le nom de mon fils aujourd'hui. On se trouvait des références. On ne se trouvait pas un blaze comme ça. Moi, ma référence, Téo, c'était pour Théo, le fils de Bill Cosby. Il est complètement à la masse le fils. Il est fun. Il est un peu à l'arrache et moi je kiffais ce gars là. Je trouvais qu'il était cool. J'en ai fait mon blaze.* » Pour rendre sa signature la plus esthétique possible, Malik la travaillait sur papier. En tant que précurseur, il n'avait que peu de références. Il explique avoir appris à calligraphier sa signature en prenant modèle sur les quelques tags qu'il avait déjà vu : « *Je m'entraînais. Ce n'était pas évident parce qu'il n'y avait pas de magazines. On n'avait rien en fait. Les seules choses qu'on avait... Les seuls repères qu'on avait pour s'entraîner, c'était ce qu'on voyait dans la rue.* » Malik résume comment le tag a été, pour lui, un moyen de construction et de distinction identitaire : « *Le tag m'a apporté beaucoup. C'était de me dire : "Démarque toi ! Soit original !". Car le tag, c'est être original. Il n'y a pas plus original qu'un tag.* »

Fabien raconte comment sa pratique du graffiti est concomitante d'une quête de reconnaissance au sein de son cercle de sociabilité. Cette quête est d'abord située dans son environnement immédiat. Revoir ses tags est pour lui une expérience valorisante. Il en souligne l'aspect ludique et évoque comment il s'est pris au jeu : « *J'ai commencé à sortir dehors, à boire des bières, à voir des tags. J'ai piqué deux marqueurs et je suis parti dans la rue. J'ai trouvé ça rigolo. J'avais des potes qui m'avaient dit : "Oh ! On a vu des tags de toi..." Ça m'a donné envie de continuer. À chaque fois que j'allais dans un endroit, il fallait que je mette mon nom. Et puis, j'aimais bien repasser devant mes trucs...* » Fabien a deux pseudonymes. Il y en a un qu'il s'est lui-même choisi en raison de sa signification. Il correspond à son identité individuelle. L'autre, ce sont ses amis qui lui ont attribué. Il correspond à son identité sociale : « *J'ai deux blazes. Le premier est un nom qui marque, qui amène à se poser des questions, qui porte à ambiguïté. Le second est un surnom que l'on me donne depuis longtemps.* »

Julien explique comment il a choisi son pseudonyme. Le sien est absurde. Il l'a « adopté » en fonction de l'esthétique des lettres qui le composent : « *Chaque graffeur a un pseudo. Il n'écrit pas son prénom sur les murs. C'est avec ce pseudo qu'il va se faire sa réputation dans le milieu du graffiti. Il y en a qui réfléchissent vachement aux significations de leur pseudonyme. Moi, j'ai adopté mon pseudo parce que les lettres qui étaient dedans me*

plaisaient. Je pense qu'il y a pas mal de gens qui choisissent leur pseudo par rapport aux lettres qui le composent. Tu as plus ou moins de facilité à écrire certaines lettres. Il y en a certaines que tu apprécies plus que d'autres. Moi, c'est parti de là. Des fois, c'est un mot qui peut vouloir dire quelque chose mais, des fois, c'est un mot qui n'a rien à voir. Des lettres assemblées les unes aux autres. »

Se « faire un nom », d'après Julien, c'est obtenir une reconnaissance par rapport à la répétition d'une signature. C'est progresser dans cet exercice : « *Une fois que tu as choisi ton pseudo, même si tu te dis qu'il n'est pas terrible, pour rien au monde tu n'as envie de le changer. Tu as fait ton nom avec ce nom, tu continues jusqu'à la fin avec ce nom. C'est avec ce nom-là que les gens du milieu te connaissent. Ils savent ce que tu as fait avec ce nom. Tu as une certaine reconnaissance avec ce nom.* » La quête de la reconnaissance est à double tranchant. Les policiers recueillent les plaintes pour tags. Les graffiteurs peuvent changer de pseudonyme, à contrecœur, pour brouiller les pistes : « *Changer de pseudo n'est pas trop envisageable, si ce n'est pour une histoire de police. Parce que, eux aussi, ils sont malins. Ils arrivent un peu à déchiffrer, à regrouper. Quand tu sais que tu as beaucoup fait et que les flics sont après toi, sont après ce pseudo, tu sais que s'ils arrivent à mettre ton nom derrière... Tu as meilleur temps de changer, pendant un temps, pour calmer le jeu, pour qu'ils t'oublient un peu.* » Dans le cas de changement de pseudonyme, le graffiteur repart à zéro dans sa promotion identitaire.

Manuel a également choisi son pseudonyme pour l'esthétique des lettres qui le composent, mais aussi pour sa signification : « *Mon blaze, je l'ai choisi pour les lettres. Elles s'enchaînaient bien. J'arrivais à faire mon blaze en un trait et le nom en lui-même était bien. Après, si tu l'analyses, tu peux le voir comme un message de contestation.* » Le pseudonyme de Manuel est un mot d'argot. Lu à plusieurs reprises, il est retenu. Pour obtenir cet effet, il multiplie les tags en rationalisant l'exécution : « *Le blaze, il faut qu'on arrive à le retenir. Que l'enchaînement permette d'en faire pas mal, en un trait. C'est-à-dire qu'en deux secondes, ton tag, il est fait !* » L'outil qu'a privilégié Manuel pour taguer est le marqueur, plus facile à acquérir et à cacher que la bombe. Il préfère la forme à la couleur, le tag au graff'. Il tague quand il est ivre, en essayant de prendre le plus de précautions possibles : « *J'ai beaucoup fait au marqueur. C'est plus pratique à cacher, plus discret, plus facile à voler aussi. La bombe, c'est encombrant. Pour s'en débarrasser, c'est chaud. Tu te fais fouiller, tu as une bombe sur toi... Un marqueur, c'est plus discret. Ça se jette plus*

facilement. Ça se met dans un sac, au milieu d'autres affaires. Ça se cache dans la manche, ça ne fait pas de bruit. Mais la bombe, c'est bien parce que ça va partout. Et puis ça fait de bons traits. C'est vraiment beau à manier. Un beau tag à la bombe, c'est plus beau qu'un beau tag au marqueur. Même noir. Je préfère un tag noir. C'est les plus beaux, en général. Ou chrome sur du noir. Esprit noir et blanc. La couleur, ce n'est pas forcément important. En plus, après, chacun va essayer d'y trouver un message. Sobre quoi, comme une petite signature avec une belle calligraphie, si je ne suis pas trop bourré et que je suis dans un bon moment. »

On peut s'attarder sur la poétique des noms choisis par les graffiteurs. Ces noms traduisent leur identité. Ils évoquent les caractéristiques que se prêtent leurs auteurs. En Lorraine, un certain nombre de graffiteurs ont des pseudonymes particulièrement significatifs. L'un s'appelle Bandi. Il souligne l'aspect illégal de sa pratique comme un moindre souci de l'orthographe. Un autre s'appelle Risk. La prise de risque conditionne la réalisation de graffiti. Les graffiteurs sont surtout des garçons, comme le laisse entendre Falus ou, moins vulgairement, Denis. Un des graffiteurs les plus prolifiques de la région signe Sadik. Il prend plaisir à choquer ses publics. Un de ses compères nous percute. Il signe Bash, ce qui veut dire coup de poing, en anglais. Histerik ou Folie montrent leurs aspects déjantés. Porc ou Kafar prennent à leur compte la mauvaise réputation d'animaux, jugés dégoûtants. Netoi, ordonne une marche à suivre à son encontre.

A. 2. Variations autour du tag

C'est par le *tag* que les graffiteurs commencent leur carrière. Quelques années après que les principes de cette forme d'expression aient été fixés à New York, les graffiteurs y ont développé des manières plus complexes d'écrire leur nom, pour leur donner une visibilité maximale.

Au début des années 1970, les rames du métro new-yorkais étaient recouvertes de *tags*. Il devenait de plus en plus difficile pour les tagueurs de se démarquer. Certains ont créé des « *pieces* ». Ce sont des *tags* autour desquels un contour est peint. On les appellera ensuite des « *graffs*' ». Top Cat 126, en s'inspirant des lettrages des *comics*, a ainsi tracé quelques-uns des premiers *graffs*'. Les lettres battons étaient les plus utilisées. Suite à une campagne

d'effacement, menée en 1972, des graffiteurs ont cherché à réinvestir les espaces redevenus vierges. À cette occasion, Comet et Phase 2 ont expérimenté des styles de lettrages arrondis. C'est le style *bubble* (bulle), le flop ou le « *throw-up* » (vomi). Il est rapide à peindre et permet de repasser facilement les *tags*. En 1973, un *throw-up* de Spin est salué comme un des plus beaux graffiti du métro par le *New York Times*. Dans un souci de distinction, Pistol est le premier graffiteur reconnu pour avoir ajouté un effet de trois dimensions à une de ses peintures sur métros. Le relief donné à ses graffiti apportait un impact visuel plus fort. Des graffiteurs ont ensuite stylisé de plus en plus leurs lettres. Le *wild style*, littéralement « style sauvage », est un lettrage contourné, rendu difficilement lisible par l'enchaînement complexe des lettres, la présence d'éléments décoratifs tels que des flèches. Ce style de graffiti a été initié par Tracy 168 en 1974.

Tags, flops, graffs', wild style, sont des catégories de graffiti que les graffiteurs peignent sur tous types de supports, des murs aux camionnettes. C'est sur le métro que les graffiteurs de New York se sont fait connaître. Sur les rames, leurs noms pouvaient être lus d'un bout à l'autre de la ville. Un vocabulaire spécifique au graffiti sur wagon a été élaboré au cours des années 1970, en parallèle de l'invention des styles auxquels chaque terme se rapporte. L'enrichissement du vocabulaire du graffiti sur train s'est fait à mesure que les graffiteurs colonisaient des surfaces de plus en plus importantes sur les rames des wagons, et innovaient des styles graphiques pour se démarquer. Un « *panel* » (« panneau »), est un graff' réalisé à partir du bas de la voiture d'un métro et jusqu'au niveau des fenêtres. Super Kool 123 est le premier à peindre un wagon de métro sur toute sa longueur en dessous de ses fenêtres. On appellera cela un « *end to end* ». Des graffiti recouvrant toute la hauteur d'un wagon, fenêtres comprises, ont été peints pour la première fois fin 1972 par Sir et Riff. On a appelé ces styles de lettrages des « *top to bottom* » (« jusqu'au bout »). Encore plus gros, un graffiti bombé sur toute la hauteur et toute la longueur d'un wagon, est appelé « *whole-car* » (« wagon entier »). Le premier *whole-car* a été peint par Og, Bot et Fred. Si deux wagons se succédant sur une rame sont ainsi peints, c'est un « *double whole-car* » (« double wagon entier »). En 1976, à l'occasion du bicentenaire de la révolution américaine Caine 1 et Flame 1 ont peint le premier *double whole car*. Et si ce sont l'ensemble des wagons d'une rame qui sont recouverts, on parle d'un « *whole train* » (« train entier »). Un des premiers *whole train* a été peint durant deux nuits par le groupe *Fabulous Five*. Ce groupe était composé de Lee, Mono 1, Doc 169, Slave 1 et Slug 1. Avec une centaine de bombes, les cinq graffiteurs ont recouverts dix wagons d'une fresque sur le Noël de Mickey Mouse. L'enrichissement du vocabulaire

consacré aux graffiti sur train est parallèle à la course au gigantisme que se livraient leurs auteurs.

A. 3. *Les motifs du graffiti et leurs combinaisons*

En plus des lettres de leur pseudonyme et de chiffres pour signaler leur numéro de rue, les premiers tagueurs ajoutaient déjà des signes graphiques à leurs signatures. Signes de ponctuation, flèches ou auréoles, par exemple, ont des significations précises. Un point sur le corpus des symboles graphiques qu'utilisent les graffiteurs donne des clefs d'interprétation à leurs graffiti.

Les graffiti sont souvent agrémentés de signes de ponctuation. Les guillemets ouvrent ou ferment la lecture du nom. Les points de suspension, placés à la fin, laissent penser que le graffiteur a tenu à poursuivre sa route après l'avoir écrit, que d'autres graffiti de lui restent à lire. Placés en avant du nom, ils signifient une reprise. Les points d'exclamation, positionnés à la fin du nom, renforcent une impression de violence. Les points d'interrogation amènent à questionner l'identité même du graffiteur. En ce sens *Kicé ?*, de Rennes, fait une utilisation particulièrement significative de ce code graphique [cf. annexe. Fig. 101-103]. La signification de son pseudonyme traduit le questionnement que n'importe quel *tag* peut entraîner : qui en est l'auteur ?

En 1967, Cornbread surmontait ses *tags* d'une couronne, signe de puissance royale. Il projetait l'exacerbation de son sentiment de maîtrise sur ses lieux de vie, sa volonté de pouvoir. Le harcèlement que Cornbread exerçait à l'égard de son ex-petite amie, en graffitant dans le quartier où elle vivait, n'est d'ailleurs pas sans rapport avec cette personnalité dominatrice. Dans l'histoire du graffiti, le terme de « *King* » est apparu pour qualifier les graffiteurs les plus prolifiques et les plus imaginatifs. Les différents « seigneurs » de la ville se livrent une compétition afin d'être reconnus dans le champ. Entre autres signes de puissance, la flèche est des plus usitée par les graffiteurs, notamment pour le graffiti *wild style* ou pour compléter des *tags*. Les flèches sont des armes de tir dont l'usage remonte à la préhistoire. Des flèches encadrent des graffiti, ressortent des lettres, comme si le nom était armé, prêt à l'attaque. Signes de faiblesse, elles peuvent aussi transpercer le nom, transcrire des attaques subies, ou au contraire servir de refuge, comme on le ferait derrière une forêt

d'épines. Dirigées devant le nom, des flèches indiquent aussi des sens de lecture. En dessous, et dirigées sur la droite elles soulignent la fuite en avant du graffiteur. Dirigées sur la gauche, elles brouillent le sens de la lecture. Partant en tous sens, elles peuvent signifier l'expansion géographique que l'auteur fait de son nom. Arrondies, moles ou flasques, comme dans certains graffiti de Cream, les flèches ne font plus peur à personne [cf. annexe. Fig. 62]. Elles témoignent d'une personnalité éloignée du stéréotype du graffiteur violent.

Entourer un graffiti de bulles est un procédé couramment usité. C'est un arrière plan qui amène un effet de perspective et qui, au contraire des flèches, rend la perception d'un graffiti plus fluide. Selon leur couleur, les bulles suscitent différentes interprétations, acquièrent des significations précises. Bleues, elles rappellent l'eau, vertes elles peuvent ressembler à de la potion magique ou radioactive. Roses, on croirait du chewing-gum. Rouges, une interprétation spontanée y voit le sang. En trompe l'œil, avec des effets d'ombres et de lumières, des flaques, coulures et éclaboussures rappellent plus précisément ces éléments liquides. Disposés à la manière des bulles, autour d'un graffiti, des motifs en formes de nuages donnent l'impression que les lettres flottent dans l'espace. C'est un élément récurrent des fresques funéraires [cf. annexe. Fig. 34-38]. Autour des graffiti rendant hommage au défunt, des nuages signifient le souhait qu'ont les auteurs de la fresque de le savoir au paradis. Parmi le corpus des motifs utilisés, l'auréole a une place de premier ordre. C'est un symbole religieux, l'attribut des anges. Surmontant un *tag* ou un *graff'*, elle positionne son auteur en « enfant sage ». Des lettres peuvent être chapeautées d'autres couvre-chefs, souvent des casquettes *hip-hop*.

Tout un ensemble de signes célestes peuvent être convoqués : planètes, spirales galactiques... Des éclairs peuvent entourer des graffiti, comme si les lettres les lançaient à la manière de Zeus. D'autres transpercent des lettrages. Blitz a fait du motif de l'éclair son nom. Jeu de mot, la puissance de l'éclair et du tonnerre est activée par son groupe : OCR (On Crame la Rue). Offensifs, des graffiti sont entourés de flammes. Des signes sont fréquemment peints à l'intérieur de graffiti ou sur leur pourtour, les étoiles sont certainement des motifs les plus récurrents. Au centre d'un graffiti, à ses extrémités ou à son sommet, l'étoile s'apparente à l'emblème des vedettes. C'est alors un motif de valorisation personnelle. Colorées, multiples et de différentes tailles, elles rappellent les univers graphiques du mouvement *funk* qui inspira le *hip-hop*. Les figures géométriques (cubes, cercles, triangles, rectangles...) sont des motifs décoratifs abondamment peints à l'intérieur des graffiti. Leur multiplication dans les lettres,

et/ou sur leurs pourtours, permet des jeux de couleurs, d'équilibre, de symétrie. Les recherches de Suce sont particulièrement poussées en ce sens [cf. annexe. Fig. 27-38]. Il superpose, sur plusieurs plans, des réseaux de signes colorés. Ses pièces font penser à des circuits, des cartes.

Tout le jeu graphique des graffiteurs réside dans la combinaison d'un ensemble fini d'éléments (lettres, chiffres, signes de ponctuations, motifs, couleurs). Il existe une multitude d'agencements possibles. L'inventivité déployée, lors de ces agencements, fait la différence entre les graffiteurs. Ceux étant reconnus comme les plus talentueux déploient un univers de sens dont la perception peut susciter une émotion esthétique. La connaissance des symboles, l'aptitude à les faire communiquer entre eux est ce qui caractérise la peinture de Kador, à Rennes [cf. annexe. Fig. 180-186]. Dans ses fresques, sur la base de ces cinq lettres et rarement avec moins de cinq couleurs, il improvise des compositions chargées de sens. Leur interprétation n'est jamais aisée. Dans un de ses graffiti, sur un fond de couleurs, un trèfle, un carreau, une pique et un cœur peuvent témoigner du « jeu » qu'il mène, et des risques qu'il prend. Une étude plus précise de l'usage que les graffiteurs peuvent faire des différents éléments de leurs corpus de signes, est présentée, plus loin, à partir d'une analyse de graffiti peints par Desh, un des premiers jeunes connus pour avoir fait des *tags* à Besançon.

B. Esprit de groupe

Les premiers *tags* étaient l'expression d'identités individuelles. Ils se différenciaient des graffiti des gangs, justement représentatifs de collectifs. Discuté dans les cercles de sociabilité juvéniles new-yorkais, le *tag* deviendra une pratique collective. Les groupes de graffiti peuvent être des duos de collégiens, ou comporter des dizaines de membres, localisés sur différents continents. Ce sont des cadres sociaux locaux ou éclatés, de production de graffiti.

À la fin des années 1980, Michel Maffesoli a transposé la notion de *tribu* aux groupes de sociabilités juvéniles et urbaines. Il entend, par ce terme, la réunion d'individus « initiés », autour de représentations partagées et faisant sens. Elles suscitent, chez eux, une émotion qu'ils apprennent à véhiculer, à leur tour. Ce sont des outils visuels d'affirmation identitaire. Séduit par un style musical et vestimentaire, un adolescent apprendra à en porter les signes visuels distinctifs. Il s'identifiera ainsi au groupe social auquel il se réfère. Les images

peuvent, par là, avoir valeur de totem. *Subway Art* est un ouvrage que les graffiteurs qualifient de « Bible »⁶³. Présentant des graffiti du métro new-yorkais, sa publication a été déterminante pour la transmission, outre-Atlantique, du mouvement. Le livre pose les bases graphiques du graffiti, propose une esthétique normalisée. Le « néo-tribalisme », dont parle Michel Maffesoli, « est caractérisé par la fluidité, les rassemblements ponctuels et l'éparpillement. C'est ainsi que l'on peut décrire le spectacle de la rue dans les mégapoles modernes »⁶⁴. Une « éthique de l'esthétique » régit, de manière informelle, les rapports intersubjectifs tribaux. Ici, l'auteur précise que dans les tribus, les activités sont normalisées. La non-conformité y est sanctionnée. Les représentations identitaires collectives sont prescriptives de comportements. C'est en ce sens que Michel Maffesoli explique que les formes de tribalités qu'il observe sont significatives d'un « déclin de l'individualisme »⁶⁵.

Les groupes de graffiti sont aussi appelés « crews », « gangs », « squads », « teams » ou encore « clubs ». Les groupes se définissent par une abréviation, dont la signification n'est connue que des initiés. Ce sont des formules qui représentent l'état d'esprit du groupe. Une abréviation peut avoir différents sens. Par exemple, le groupe EMC à Besançon, peut vouloir dire : « Enfants mals coiffés », comme « Enjoy my city » (« J'aime ma ville ») [cf. annexe. Fig. 64-77]. Le groupe 9Z possède une signification géographique : « Neuf-zéro » pour quatre-vingt dix, le Territoire de Belfort. À Rennes le groupe KDH (« Ke de la Haine ») affirme une vision violente du graffiti. SM veut dire « Sales Mômes » [cf. annexe. Fig. 103]. Bien que composé d'adultes, ce groupe assume une des représentations que le graffiti suscite : œuvre infantile dégoûtante, délinquante. Le groupe HF (« Happy Family ») a été créé à Nantes il y a un peu plus d'une dizaine d'années. Il est aujourd'hui implanté sur Besançon, Strasbourg, Lyon ou Paris. À Besançon, il a été fusionné au groupe SK (« So Kids ») [cf. annexe. Fig. 45-63]. Ensemble, ces groupes ont apposé leurs graffiti, peut-être dans toutes les rues de la ville, au bord des voies ferrées et des routes. Chaque groupe a son histoire et ses spécificités. Leurs membres s'influencent réciproquement, se transmettent leurs techniques, les « ficelles du métier ».

Bruno Latour décrit que l'écriture sociologique consiste à « stabiliser le social ». Témoigner des mécanismes par lesquels se transmettent des pratiques et se perpétuent des fait sociaux

⁶³Henry Chalfant et Martha Cooper (1984), *Subway Art*, Londres, Thames & Hudson.

⁶⁴Michel Maffesoli (1988), *Le Temps des tribus : Le Déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, Le Livre de poche, p. 137.

⁶⁵*Ibid.*

est une tâche centrale de la sociologie⁶⁶. Les sociologues interactionnistes de Chicago défendaient l'idée selon laquelle les carrières délinquantes se construisaient par l'apprentissage de savoir-faire, un processus de transmission. David Berliner précise le sens donné au concept de transmission. C'est un procédé consistant à faire passer quelque chose à quelqu'un d'autre. La transmission est un acte de passation. C'est une opération par laquelle du passé passe dans le présent. C'est un processus qui connecte des individus et qui contribue à la perpétuation, comme à la transformation, du culturel. En effet, les pratiques ne sont jamais transmises telles quelles⁶⁷. La transmission, c'est une persistance transformée de pratiques, de représentations, d'émotions, d'institutions⁶⁸. La transmission « *se fait sans penser* »⁶⁹, « *agit les individus à leur insu* »⁷⁰.

B. 1. *Alliances et rivalités*

Ici, j'aborderai les alliances et les rivalités qu'entretiennent les groupes de graffiteurs, puis la cohésion de leurs membres, constituée au cours de leurs expériences transgressives. Les groupes de graffiti sont des cercles fermés. Leurs membres en sont co-fondateurs, ou ont été intégré par cooptation, par affinité. Marc explique qu'il n'est pas autodidacte. Une logique de don et de contre-don caractérise les alliances qu'il entretient avec les graffiteurs. Dans *L'Essai sur le don*, Marcel Mauss explique que le don est obligatoire pour nouer des liens. Celui qui reçoit se doit, en retour, de proposer un contre-don afin que la relation établie persiste⁷¹. C'est en donnant et en sachant recevoir que Marc multiplie les contacts et les actions. Lorsqu'ils se rencontrent, les graffiteurs partagent leurs connaissances, leurs techniques, leurs moyens : « *Tu as un cercle fermé mais qui peut vite s'ouvrir si tu connais les gens, les bonnes personnes. Et si toi aussi, tu es prêt à donner à ceux qui veulent t'offrir quelque chose. On sait très bien qu'on ne va pas te faire peindre tous les dépôts de France, si toi, tu ne lâches rien, ou juste un petit truc de temps en temps.* » Au fil de voyages et de rencontres, les graffiteurs nouent des alliances. Chaque ville a ses groupes. À travers le monde, ils se connectent les uns avec les autres, comme en témoigne Marc : « *Le graffiti,*

⁶⁶ Bruno Latour (2006), *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte.

⁶⁷ David Berliner (2010), « Anthropologie et transmission », *Terrain*, septembre-décembre, pp. 4-19.

⁶⁸ Jeffrey Olick et Joyce Robbins (1998), « "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices », *Annual Review of Sociology*, vol. 24, août, pp. 105-140.

⁶⁹ Joëlle Candau (1998), *Mémoire et identité*, Paris, PUF, p. 115.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Marcel Mauss (2012), *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF (1^{re} éd. : 1923).

c'est un groupe, c'est un gros réseau. Il y a des scènes locales. Il y a des connexions qui se font à travers les villes entre les différentes équipes, au niveau français, européen, international [...]. Les gens qui font vraiment, qui sont vraiment dedans, qui peignent, ils se bougent. Parce que le mec, il n'a pas envie d'être présent juste dans sa ville, il a aussi envie qu'on voit son blaze peut-être au sud, peut-être au nord. C'est l'occasion de faire des voyages, de rencontrer des gens... »

Marc explique que les rapports entre les graffiteurs sont déterminés par leurs affinités respectives : *« Une fois que tu rencontres les gens, il faut que le courant passe. C'est comme dans n'importe quoi. Il y a un côté humain qui est assez important. Une fois que tu as rencontré des gens, tu es vite amené à t'en faire présenter d'autres et réciproquement, et à aller peindre ensemble. »* Julien précise que le graffiti est un milieu aux entrées étroites. Comme Marc, il a voyagé à la rencontre de ses pairs. Là où il n'a pas noué de liens affinitaires, il a trouvé des rivaux : *« Tu te rends compte qu'en voyageant, ne serait-ce que trois mois en France, que tout le monde connaît tout le monde. Et c'est ça qui est fou. C'est un milieu assez fermé où tout le monde se connaît plus ou moins. Après, avec ses affinités et ses rivalités. »*

Les graffiteurs se connaissent. Les groupes sont en compétition pour la promotion de leur nom. Certains sont ennemis : *« Il y a des gens qui ne s'aiment pas, qui ne peindront jamais ensemble, qui se détestent au point d'en venir à des trucs débiles. »* Jean-Charles a déjà participé à quelques combats opposant son groupe à d'autres, rencontrés dans la rue : *« Quand tu es vingt-cinq, tu es sûr qu'il y a eu une soirée avant. Ça picole. Il y en a certains qui ont des choses dans le pif. Ça peut partir vite, même si tu rencontres un groupe ennemi, des gens que tu n'aimes pas. Ça peut partir entre deux personnes, et les deux groupes se mettent dedans. Et puis, tu te retrouves avec dix gars à l'hosto. Ça ne sert à rien. Sauf si tu aimes te battre. »*

« À l'image de la complexité du monde moderne, de l'univers urbain, le hip-hop instaure de façon déroutante de multiples interfaces et différents niveaux de relations. Contrairement à ce qui est habituellement dit sur le sujet, il ne forme ni un bloc communautaire rigide, ni une culture éclatée faite de bricolages. Il se love dans un espace particulier qui reste à saisir

comme indicateur d'une postmodernité. »⁷² Les rivalités qui animent les graffiteurs peuvent aller jusqu'à la bagarre. La rue est un contexte difficile et violent. L'illégalité ne favorise pas des rapports de confiance entre transgresseurs, toujours susceptibles d'être dénoncés. Pour se faire une place dans cette rue, définie comme une « jungle », Hughes s'est endurci : « *On emmerde le monde. On est dans une société individualiste. Comme il n'y a plus de règles, quand je m'embrouille, je fais super gaffe. Et quand il faut foncer dans le tas, je fonce dans le tas. Les gens arrivent à respecter leur famille, et encore. Des groupes se font et se défont parce que les gens ne se supportent même pas entre eux.* » Les « embrouilles » partent en tous sens. Sur un ton déterminé, Hughes explique être toujours prêt au contact, contre ses rivaux : « *Une bonne vieille bugne à bugne, un contre un, ça réglait les problèmes. Je faisais comme ça quand j'étais jeune et je ne vois pas pourquoi ça changerait. En groupe, ça prend des proportions invraisemblables : "Toi, tu as cherché mon pote alors tu vas me trouver !" Après tu t'embrouilles avec le pote d'untel qui se réconcilie avec le pote d'untel...* » Hughes ne fait pas facilement confiance aux autres graffiteurs. Il ne se sent bien que dans l'intimité de son groupe où tous se soutiennent : « *Les gens n'en ont plus rien à faire. Je me rappelle avoir fait des soirées, où on laissait rentrer les gens facilement. Tu t'embrouilles dans la soirée, le lendemain l'apart' est fracturé, il n'y a plus d'ordinateur... Il n'y a plus de limites et je me sens bien qu'avec ma famille. Avant, j'avais des potes qui voulaient venir en renfort quand j'avais des problèmes et je leur disais de ne pas venir. Si il y a une personne que je veux choper, je la choperai sans aucun problème.* » Plus loin, est décrit un des principaux motifs de bagarre que connaissent les graffiteurs : la dégradation de leurs graffiti les uns par les autres, le toy.

B. 2. Défi et cohésion de groupe

Julien revient sur les personnes qu'il a connues à travers le graffiti : « *Les plus belles rencontres que j'ai faites, ce sont des gens que j'ai connus dans le graffiti. C'est toujours des amis et j'espère qu'ils le seront pour longtemps. Rien que pour ça c'est un milieu qui est vachement... Je veux dire que c'est quand même entre potes. Tu es solidaire.* »

Marc a débuté sa carrière de graffiteur avec son petit frère. Les deux ont une personnalité différente. Le plus jeune est plutôt « calme » et studieux, au contraire du plus âgé. Avant de

⁷² Hughes Bazin (1995), *La Culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, p. 11.

peindre ensemble, ils avaient des rapports distants. À eux deux, ils représentent la dialectique qui anime le mouvement graffiti, une discipline indisciplinée. Dans ce cadre, Marc le « rebelle » a appris à se maîtriser, à se concentrer sur l'art du dessin. Son petit frère, lui, s'est plutôt dévergondé. Les prises de risques qu'ils ont partagé ont amené Marc à endosser un rôle de « grand frère » complice : *« C'était aussi une manière d'être avec mon frangin. Ça nous rapprochait de faire des actions ensemble. On s'est complété. Lui avait le côté artistique, parce que depuis tout petit il dessine. Il a toujours dessiné, il dessine bien. Il a fait une école d'art. Il est venu au graffiti par le biais du dessin. Moi, j'avais plus le côté rebelle. »*

Les expériences collectives transgressives apportent un sentiment d'appartenance à une entité sociale bien délimitée. Pour qualifier leur groupe, les graffiteurs disent : *« C'est une famille »*. Hughes fait partie de deux groupes. Il passe le plus clair de son temps avec différents membres. Chacun est, pour lui, un soutien : *« Pour moi, le graffiti est plus un exutoire personnel autour duquel on rencontre des gens. C'est une histoire de relations. Les week-ends où on peint, c'est avec un barbecue. Les gens avec qui je peins, c'est ma famille. Je vis avec eux comme si je vivais avec mes parents. On partage tout, que ce soit les ennuis ou la rigolade. On part en vacances ensemble. Je connais leurs gamins et je les garde quand il faut. Ils me rendent service. Aujourd'hui, on doit être entre quinze et vingt dans mon premier groupe, pareil dans mon second. C'est vraiment des grandes familles où tout le monde se connaît, tout le monde se parle. Tout le monde a passé au moins un week-end chez l'un ou chez l'autre. La plupart des potes de mon crew sont des gens sur qui j'ai pu compter quand ça n'allait pas, quand j'avais des soucis. C'est hyper-important pour moi. Surtout d'aller peindre, de se détendre. On rigole. On se fait plaisir. »* Des rapports de confiance régissent les relations des membres des groupes de Hughes : *« On se parle, on s'engueule, mais on ne se fait jamais de coup de putes. Quand il y a des problèmes, on les règle. On ne va pas se dénoncer. On partage. Quand on se fait tauper, soit on prend tout, parce qu'on est tout seul à s'être fait prendre, soit voilà, on est tous dans la même merde. »*

L'intégration des adolescents à des groupes identitaires déviants, comme le graffiti, marque leur autonomisation de la sphère familiale. Suite à leurs problèmes judiciaires, Manuel ou Fabien ont coupé les ponts avec leurs parents. Chacun a été SDF. Alors que son énième procès pour graffiti approche, Fabien, alors à la rue, fume de l'héroïne pendant notre entretien. Les ennuis de justice sont, chez lui, corrélés à une amplification de la consommation de produits stupéfiants. Comme pour mieux éviter de parler de son parcours, il

modèle son discours sur un ton généraliste, y décrivant la dureté du graffiti et de la rue : « *Le graffiti, c'est la rue. Ce n'est plus les tables d'école. Il faut se méfier, parce que c'est tellement la rue, que tu finis par y être.* » Fabien a « décroché ». Il explique les conséquences du graffiti dans son écart à la norme : « *Tu ne peux pas avoir une vie professionnelle avec le graffiti. Sauf si tu ne peins que le week-end. Et encore, si tu te fais sauter, tu n'es pas au boulot le lundi. Il y a les amendes, la prison. Quand tu traînes toutes les nuits sur des voies ferrées, à escalader des murs, sauter des grillages, à te déchirer les sapes, tes mains sont sales, toujours pleines de peinture. Tu as beau frotter, ça ne part pas. Tu as les ongles noirs. Tu vis la nuit. Tu n'as pas forcément une bonne tête la journée. Je pense qu'il y a plus d'une mère qui a dû se faire du souci pour son fils. Quand tu es jeune, tu t'embrouilles. Tu n'as pas forcément un endroit où aller dormir. Il y a pleins de lascars qui dorment dans des cages d'escaliers ou dans des foyers, à cause du graffiti. Parce qu'ils s'embrouillent avec tout le monde. Leurs parents ont eu une descente de flics, et voilà.* » L'extrême est le style de vie côtoyé par Fabien dans le graffiti et la drogue, il y a sacrifié une vie sociale « normale ». Effet pervers : ses activités transgressives passées ont été excluantes. Seuls ses cercles de sociabilités déviantes ont eu sur lui un effet intégrateur, ce qui n'a eu pour résultat que de l'amener à gravir les échelons de la transgression.

Le graffiti est le point commun de Hughes avec les membres de son groupe. Ils n'ont rien à voir avec ses autres cercles de sociabilités et l'enrichissent de leurs différences : « *Le graffiti, c'est un état d'esprit. C'est de rencontrer des gens de tous horizons, de toute langue, qui font n'importe quel travail dans la vie. On s'en fiche, puisque se sont tous les mêmes au final. Le truc qui nous lie, c'est le graffiti et c'est super important. Quand je ne faisais pas de graffiti, j'étais cloisonné dans ma façon de penser, dans les gens que je fréquentais. Depuis que j'en fais, j'ai rencontré des gens que je n'aurais jamais côtoyés avant. En fait, ils pensent la même chose que moi, même s'ils ne s'habillent pas comme moi, ont dix ans de plus ou de moins que moi.* » Comparativement aux autres milieux qu'il fréquente, Hughes juge le graffiti plus ouvert : « *On s'est rencontré grâce au graffiti et, à côté de ça, on a eu d'autres points communs. On s'est détaché du graffiti et on a pu s'apprécier en tant que personne. C'est le milieu le plus ouvert que je connaisse. Il n'y en a pas de plus ouvert. Que ce soit dans les sports, dans la culture, je trouve que c'est forcément plus cloisonné que chez nous.* » Ce discours sur l'« ouverture » du milieu graffiti ne doit pas masquer le fait qu'il s'oppose aux normes sociales.

La cohésion interne du groupe auquel appartient Jean-Charles lui procure, lorsqu'il sort, un sentiment d'invulnérabilité. Cela conditionne sa production de graffiti. Sa bande, qui a connu des bagarres avec des groupes ennemis, est prête à réinvestir son « capital guerrier » à l'encontre de tous ceux qui pourraient tenter de l'arrêter : « *Quand tu es en groupe, en bande, tu te sens hyper-fort. Ce sentiment d'appartenance est un peu dangereux parce que tu peux te retrouver en face de gars et te battre, parce que tu te sens fort. Quand tu es dix, quinze, tu te ballades, tu te sens invulnérable. Tu as tes potes, les potes de tes potes... Il y a trois semaines, j'étais à Lyon. On était vingt-cinq ! J'ai tagué ! Là par contre, comme au début. Là, tu tagues, tu t'en bâs. De toute façon, tu es vingt-cinq. Même si les flics arrivent, avant qu'il n'y ait dix caisses, ils ne t'arrêteront pas. Ils ne pourront pas. Et ça, c'est dangereux parce que ça peut aller loin. Il suffit qu'il y ait un truc qui parte en couille, une baston, et c'est là que c'est dangereux. C'est hyper-fort parce que tu te sens intouchable et vivant plus que jamais. Imagine un gars. C'est son mur. Il s'énerve. Il y en a un dans le tas qui est plus bourré que les autres. Il lui met une droite. Ça commence à se battre. Si le gars tu commences à le fighter, c'est dangereux.* » L'œuvre romanesque *Fight club* permet de comprendre ce type de fonctionnement⁷³. La violence interne est un moyen de sélection et de hiérarchisation de ses membres, garantissant un entre-soi et où les normes d'affrontement se perpétuent. L'acceptabilité d'une violence interne au mouvement n'est pas sans rapport avec la bellicosité qui caractérise les sessions graffiti.

La performance collective et extrême est ce que recherche Jean-Charles. Son groupe, il le conçoit comme une équipe sportive : « *Le graffiti, c'est un phénomène où tu peux être égoïste, parce que tu fais ton truc, et où tu peux intégrer un crew et pousser ensemble. C'est ce que nous avons fait. On a poussé ensemble. Tu ne peins plus juste pour toi. Et ça c'est bien. Tu es une équipe, comme au foot, comme au basket. On va tous faire un truc différent, mais dans le même but, et c'est le résultat à la fin qui compte. Le résultat est ce que tu retiens de l'expérience qui s'est passée pendant ce moment là.* » À plusieurs, les graffiteurs sont plus forts pour faire face aux personnes qu'ils croiseraient et qui chercheraient à s'interposer : passants ou graffiteurs rivaux. Ils peuvent aussi être plus efficaces dans leurs activités. Habitué des graffiti collectifs, Jean-Charles met de côté, à ces occasions, l'individualisme de sa démarche : « *L'avantage, c'est que tu peux faire des trucs plus grands, plus gros, plus fous, plus créatifs. Au lieu de n'avoir que tes idées, tu as les idées de quatre ou cinq personnes. Tu*

⁷³ Chuck Palahniuk (2002), *Fight club*, trad. fr., Paris, Gallimard (1^{re} éd. américaine : 1996).

emmènes les choses vraiment plus loin. C'est plus fort. Au niveau action aussi. Parce que ça va plus vite, ça va plus gros. » En faisant partie d'un groupe, chaque membre est réputé pour l'ensemble de la production qui y est liée. Manuel a été condamné pour un graffiti qu'il n'avait pas peint, en tant que membre du groupe représenté : « Il y a un graff', je ne l'avais pas fait. Je n'étais pas là mais c'est comme si je l'avais fait. C'était mon crew, donc j'ai pris pour ça. Je m'en attribue un peu les mérites du coup. Le crew, c'est de la merde. Parce que les gens, même s'ils ne sont pas trop impliqués dedans, ils peuvent tomber. Un type qui pose juste une fois pour le crew et qui se fait choper à faire ça, il peut prendre pour tous les autres trucs du crew. »

CHAPITRE II

UNE SCÈNE GRAFFITI : L'EXEMPLE DE BESANÇON

Une « scène » graffiti, c'est une configuration locale, réunissant et opposant des graffiteurs de différentes générations, aux différents styles. C'est un réseau spatial, temporel et social. Le graffiti est un outil de communication urbaine, entre initiés. Gilles Ferréol définit le concept de communication comme désignant, « à l'origine, l'échange et la circulation de biens et de personnes, d'un lieu ou d'une contrée à l'autre, par l'intermédiaire de "voies" naturelles ou artificielles. Il renvoie aussi, par extension et de façon très générale, aux processus par lesquels des "messages", quels que soient leur nature et les supports utilisés, se transmettent d'individus à individus, rendant ainsi possible l'interaction sociale »⁷⁴. On décompose une « scène » en au moins trois catégories. La plus ancienne génération, la *old school*, se compose des acteurs ayant implanté, dans leur ville, la pratique graffiti. Par *new school*, on cerne leurs héritiers directs. Enfin, on distingue les *toys*, ou graffiteurs inexpérimentés. Dans cette partition générationnelle du mouvement, d'autres partitions s'observent. La principale concerne le rapport à la loi. Ainsi, on distingue les graffiteurs dits « vandales » qui pratiquent leurs activités illégalement dans les rues, les dépôts de trains, et les « fresqueurs » qui font des fresques sur des murs d'expression libre et qui peuvent répondre à des commandes. Si cette partition sémantique apparaît commode pour cerner le positionnement de tel ou tel graffiti en rapport à la loi, cela n'est pas si évident pour leurs auteurs, pouvant évoluer entre légalité et illégalité.

À travers la succession générationnelle des graffiteurs, on cerne un phénomène de transmission sociale. Chaque génération s'inspire de celle l'ayant précédée, adopte et transforme ses normes graphiques. Dans ce chapitre, est décrite la configuration d'une scène graffiti, celle de Besançon, à travers ses différentes scissions. La configuration de cette scène est révélatrice de tensions propres au champ du graffiti. Au sens de Pierre Bourdieu, un champ est un domaine d'activité structuré et hiérarchisé en fonction des capitaux détenus par ses agents. Des rapports de pouvoir s'y jouent.

⁷⁴ Gilles Ferréol (2000), *Lexique des sciences sociales*, Paris, Armand Colin, p. 16.

A. La *old school*

Littéralement, la *old school*, c'est l'ancienne école. Par ce terme, on regroupe les acteurs ayant participé à l'implantation, dans leur ville, du mouvement graffiti. Chaque ville a ses précurseurs, en liens plus ou moins directs avec ceux de New York. Depuis Besançon, des éléments illustrent l'existence d'une chaîne de transmission complexe entre acteurs de différentes villes.

On distingue la *old school* de la *new school* selon un critère générationnel. Pour Johannes Stahl, dans le graffiti, « *les générations se succèdent très rapidement et il n'est pas rare que les membres de la jeune scène graffiti ne connaissent pas les travaux réalisés cinq ans plus tôt : on appartient très vite à la old school (vieille école). Le caractère éphémère des modes d'expression du street art vient renforcer cette approche basée sur le court terme* »⁷⁵. Les graffiteurs apparentés à l'ancienne école dépassent seulement la trentaine. Après avoir présenté comment s'est ancrée la pratique du graffiti à Besançon, inspirée de la scène parisienne, une attention particulière sera portée à Desh, un des graffiteurs en cours d'oubli et néanmoins l'un des plus influents de la ville.

A. 1. Ancrage du mouvement graffiti à Besançon : du hip-hop dans les quartiers populaires

C'est au milieu des années 1980 que les premiers *tags* ont été tracés sur les murs des villes de Franche-Comté. Cette pratique a été importée de Paris avec l'ensemble des disciplines du *hip-hop*. Malik témoigne de son premier contact avec le *tag* : « *Tous mes aînés étaient Noirs, en majorité. En 1985, j'avais douze ans. J'ai pris connaissance du graff' et du tag un après-midi, en plein été, en allant au collège. J'avais croisé un des grands de ma cité. C'était un Black qui était dans le hip-hop. Le hip-hop à l'époque, c'était le break dance. Il dansait. C'était un grand qu'on voyait souvent. On est arrivé et j'ai vu ce gars avec un marqueur, en train de défoncer un mur. Je lui ai demandé à quoi ça servait, et du coup, il nous a expliqué sa démarche. Il revenait de Paris. Il y avait vu ça. Il y avait appris ça. Il développait son truc sur Montbéliard. Nous, ni une ni deux, en apprenant que ça causait de notre communauté, que ça collait à notre culture, que c'était de la culture hip-hop, on s'est dit que c'était pour nous. Ce*

⁷⁵ Johannes Stahl (2009), *Street Art...*, *op. cit.*, p. 62.

n'était pas pour rigoler. C'était une histoire de territoire, d'existence, de rapports terre/terre. Notre terrain, c'était notre quartier. Donc, j'ai pris ça en main. »

À ses débuts, le mouvement graffiti était principalement porté par des jeunes de quartiers populaires, de « seconde génération ». Les *tags* étaient les manifestations graphiques du *hip-hop*, de la danse et de la musique : « *C'était les premiers temps de la culture hip-hop. Ça mettait en avant notre existence. On avait le son qui arrivait : Public Enemy... C'était l'époque des cassettes [...]. Ce n'était pas réfléchi tout de suite mais, en même temps c'était simple [...]. C'était notre communauté qui taguait, parce qu'on délimitait notre quartier. Parce que, aussi, on mettait en valeur ce quartier. On lui imposait des codes, des références. Donc, c'était une communication interne et externe avec le reste de la ville. Et c'est de là que c'est vraiment parti. »*

Dès lors que Malik a connu le *tag*, il s'est mis à en faire. À travers son discours, on peut comprendre que le sens de sa pratique est revendicatif. Il revendique son existence, celle de son groupe d'appartenance, exclu. Le groupe de rap qu'il cite, *Public enemy* déploie un discours influencé des *Black Panthers*. La médiatisation de la culture américaine du *hip-hop* a déterminé Mathieu à intégrer le mouvement graffiti. Une émission, intitulée *H.I.P. H.O.P.* passait sur TF1 en 1984. C'est ici que le grand public a découvert le *hip-hop* en France : « *Je remonte à la fin des années 80. J'avais huit ou neuf ans. À l'époque, Sydney passait à la télé. C'était H.I.P. H.O.P.. J'y ai vu les premiers rappeurs, avec des casquettes zulus, les premières grosses pièces en couleurs. »*

Avant 1995, Edgar et Charly étaient deux tagueurs qui firent parler d'eux à Besançon. Une habitante de la ville, aujourd'hui trentenaire, se souvient de son regard d'enfant sur ces premiers *tags*. Elle vivait dans un quartier populaire : « *Il y avait Charly qui avait tagué sur mon bâtiment. Il avait fait pleins de tags dans le quartier, sur l'école. On n'avait jamais vu ça. Tout le monde se demandait ce qui se passait. Les gens ne savaient pas ce que c'était et se demandaient si on leur en voulait. Ma mère me faisait peur avec ça. Il a finalement été arrêté et il avait dû effacer ses tags. Il y avait des articles dans le journal. »*

C'est entre 1996 et 1998 que la plus grande partie des graffiti *old school*, notamment des fresques, a été peinte dans la capitale comtoise. Un recensement des *tags* peints dans l'usine désaffectée Rhodiaceta, lieu de passage obligé des graffiteurs, révèle qu'une cinquantaine de

signatures peuvent être attribuées à différents graffiteurs qui les auraient tracées avant 1998. De même, on dénombre une dizaine de noms de groupes actifs. Ce recensement est approximatif. En effet, certains graffiteurs ont eut plusieurs signatures, des *tags* ont disparu, recouverts par d'autres. On constate une synchronisation graphique des graffiti bisontins avec ceux de Paris⁷⁶. C'est de cette capitale que les graffiteurs tireront leurs influences [cf. annexe. Fig. 2-9].

A. 2. *L'influence parisienne*

Malik explique comment il a pu construire sa signature, de par ses « voyages d'études », à Paris. Il faisait travailler sa mémoire visuelle pour apprendre la calligraphie des *tags* qu'il voyait : « *J'avais la chance d'aller souvent à Paris. Quand j'y allais, je matais les murs qui commençaient à se remplir. Je me disais : "Ouais, il y a ça !" . Il n'y avait pas d'appareil photo numérique. Donc tout était dans la tête. Je me souviens que sur Panam, j'étais minot, je voyais des tags dans tous les sens, j'avais toujours ma feuille, je m'entraînais. J'essayais de capturer des écritures, de faire en sorte que ça le fasse d'un trait, parce qu'on se disait aussi qu'il fallait que ce soit rapide. Que ce soit lisible et très rapide à faire.* » Mathieu s'est familiarisé au graffiti de la même manière : « *J'ai commencé à regarder les tags autour de moi, à la gare, quand je partais en voyage à Paris.* » En s'inspirant des précurseurs parisiens du graffiti, eux-mêmes inspirés des New-Yorkais, une « scène » a pris corps à Besançon.

Marie-Christine Magloire, dans sa thèse de doctorat, a étudié avec précision les calligraphies des *tags old school* à Besançon⁷⁷. D'un point de vue formel, on peut affirmer l'existence d'une synchronisation graphique entre les *tags* bisontins et ceux de Paris. Malik le dit ainsi : « *Le milieu du graffiti bisontin était vachement organisé. Je les voyais avec un pur niveau. Ils n'avaient rien à envier aux parisiens. Moi qui voyageais souvent, qui voyais souvent des murs défoncés, des métros, je ne voyais pas de différence de niveau entre les gens, entre les villes.* »

Les graffiteurs de la *old school* parisienne sont aujourd'hui, pour beaucoup, bien connus. De nombreuses publications leurs ont été dédiées, dans les revues spécialisées ou même sous forme de monographies. On reconnaît les spécificités de leurs styles. Un œil averti distingue

⁷⁶ Une partie des graffiti peints dans les années 1990 à Besançon est présentée dans les premières pages de l'annexe photographique.

⁷⁷ Marie-Christine Magloire (2011), *Approche intersémiotique des inscriptions murales taguées*, Thèse de doctorat : Sciences du langage, didactique, sémiotique (sous la dir. de Claude Condé), Besançon.

un graffiti *old school* parisien d'un graffiti *old school* berlinois, par exemple. Les similarités entre les graffiti de Paris et de Besançon s'expliquent, entre autres, par les liens noués entre les acteurs de ces deux villes. Le groupe CF (*Clique Funky*) s'est inscrit dans un large réseau de graffiteurs. À la Rhodiaceta, ses membres se sont caricaturés [cf. annexe. Fig. 10]. En 1997, Dekap était membre de ce groupe en même temps qu'il était affilié au 1K de Paris. Plus inconnu qu'aujourd'hui, O'Clock nouait aussi des liens avec les CF. Dans le même temps, Oyster et Obsek multipliaient les fresques avec les C4, un groupe de graffiteurs déjà représenté à Lyon, à Montpellier, à Marseille et à Paris. Sent [cf. annexe. Fig. 11] et Akroe [cf. annexe. Fig. 12], les Comtois, rejoindront la capitale à la fin des années 1990.

Les graffiteurs ici cités ont contribué à ancrer le mouvement graffiti à Besançon. Leur place dépasse le localisme et s'inscrit à plus large échelle territoriale. Liés autour d'un groupe, les trajectoires des membres de la CF et de ses sympathisants se distingueront au tournant des années 2000. Dekap, O'Clock et les C4 ont été des figures de proue du graffiti « vandale » en France. Dekap et des C4 ont été inculpés au procès de Versailles, le plus important procès concernant le milieu du graffiti en France. Sent et Akroe, quant à eux, connaîtront un autre parcours. À Paris, ils valoriseront leurs compétences acquises dans la rue en se professionnalisant dans le champ artistique. Le premier serait devenu directeur artistique. Aujourd'hui graphiste, le second s'est distancié des styles de graffiti conventionnels. Il a été un précurseur de ce que l'on appela le *post-graffiti*, puis le *street-art*.

La croisée de ces parcours, au sein d'un même groupe, permet de saisir les phénomènes de transmission, collaboratifs et affinitaires, dans la diffusion du graffiti, de New York à une ville française de province comme Besançon, en passant par Paris. Les trajectoires des graffiteurs cités ont pris des directions emblématiques du caractère dialectique des représentations sociales liées aux graffiti, entre art et vandalisme. Les graffiteurs de la *old school* étaient des adolescents. Pour beaucoup, le graffiti n'a été qu'un passage. Ils ont fait une courte carrière dans le mouvement. D'autres, au contraire, en sont devenus maîtres et ont transmis leurs passions à de plus jeunes. Desh est l'un des plus illustres méconnus d'entre eux. Récemment, il taguait encore dans les rues de Besançon. À la connaissance de son vécu et de son œuvre, la dichotomie art/vandalisme apparaît plus que floue. Voici l'impression qu'il a laissée sur Mathieu, lorsqu'il était plus jeune : « *Vers douze ans, je suis arrivé au collège et j'ai découvert Desh. Je m'en suis pris en pleine gueule. J'ai eu un modèle ! Jusqu'à pas très longtemps. C'est Shedé qui m'a vraiment impressionné. Pour moi, c'était un vrai*

Street artist. » Des figures emblématiques s'imposent comme référents identitaires et servent, par là, à la création de stéréotypes. Desh, comme le décrit Mathieu, en est. C'est un « *vrai street artist* ».

B. Portrait : Desh, signataire de la galère

En 1990, « Desh » a fait ses premiers graffiti. Il avait alors treize ans et habitait dans le quartier populaire de Planoise, à Besançon. Sa famille a quitté le Chili pendant la dictature. Tous sont artistes. De jeune observateur du mouvement graffiti émergent, Desh deviendra un de ses principaux acteurs locaux. Il s'est démarqué tant par sa productivité que par sa créativité. Il a fait partie du groupe de tagueurs 911, en référence au numéro de la police aux États-Unis puis de la CF (*Clique Funky*). En 2002, il a formé le groupe R. 25. L'équipe comptera plus d'une dizaine de membres, d'anciens graffeurs, des plus jeunes en « apprentissage » et d'autres « malfaiteurs ». Il n'a tenu guère plus de deux années. Sans y mettre un terme définitif, Desh a mis un frein à son activité de graffiteur lorsqu'il a été condamné à trois mois de prison ferme, à une amende de 25 000 euros. Lorsque nous avons enregistré cet entretien, il vivait d'une Allocation d'Adulte handicapé (AAH). Il souffre de schizophrénie. 10 euros lui sont prélevés chaque mois pour rembourser sa dette. Son compte en banque est sous tutelle.

J'ai beaucoup hésité avant d'enregistrer un entretien avec lui, de crainte qu'il ne souffre de cette épreuve. Tout en voulant rester discret sur son identité civile, Desh n'a pas tenu à ce que nous détachions la retranscription de l'entretien de photographies de sa production. En en joignant à son témoignage, je fais une exception méthodologique sur la question de la préservation de l'anonymat. Cette exception se justifie par le fait que les graffiti présentés sont désormais prescrits de poursuites pénales. Il saisit la situation de l'entretien pour mettre en avant son travail. En décrivant son parcours, il nous permet de mieux le comprendre. Il tient à éclaircir les conditions de réalisation de ses peintures et les significations qu'il leur attribue.

Desh a marqué les murs de Besançon et aussi les esprits de ses habitants. Faisant partie des premiers tagueurs de la ville, c'est une « légende urbaine », « ennemi public » pour les uns, « roi » pour d'autres. C'est un peintre à la fois « maudit » et « populaire ». Dans la rue, les

passants reconnaissant son talent sont nombreux à le saluer. Les propos qui se rapportent à ses peintures sont troublants. Ils mettent en avant une vision du monde singulière, chamanique. Desh nous invite à questionner la place de l'artiste dans la cité. Il n'a alors pas de téléphone. On le croise désormais rarement dans les rues. Au fur et à mesure que le temps passe, ses graffiti s'estompent. Aujourd'hui, nous avons convenu d'un rendez-vous, dans la rue, afin de réaliser une interview. Vraisemblablement sollicité, c'est entre deux autres rencontres, qu'il a accepté de jouer le jeu. En compagnie de la prétendue réincarnation de Serge Gainsbourg, un homme de quarante ans, ou soixante, on ne saurait le dire, nous allons chez lui. De la rue au studio, c'est comme s'il n'y avait pas de porte : même décor. Les meubles dégingués qui étaient dehors se retrouvent là. Tout est tagué. Des cannettes traînent. La plaque de cuisson allumée chauffe la pièce. Nous sommes en hiver. Le poster d'une de ses fresques décore un mur. Nous buvons un verre de soda.

B. 1. *La découverte*

Dans les années 1980, les *tags* étaient rares à Besançon. Enfant, Desh est allé à Paris avec ses parents. Les *tags* et les fresques l'ont impressionné. Dans les années 1980, ces peintures étaient rares à Besançon mais très présentes sur les murs de la capitale. Face aux *tags*, Desh marque un attrait précoce : *« J'ai été attiré par la calligraphie très jeune. Vers huit ans, avec mes parents, on est allé à Paris. J'ai regardé toutes les peintures qu'il y avait, les graffs'. Je suis allé voir le Louvre. J'ai visité pas mal d'endroits où il y avait des peintures et j'ai regardé les fresques. Souvent les fresques qu'il y avait sur les murs, les graffiti. Depuis longtemps, j'étais attiré par ce mouvement. J'étais attiré par le tag, la calligraphie, l'écriture. »*

De retour à Besançon, il a rencontré des précurseurs locaux du mouvement alors qu'ils réalisaient une fresque à la MJC. Dès la fin des années 1980, des graffiteurs ont été impliqués dans des projets socio-éducatifs. Les maisons de quartier ou les MJC offraient parfois leurs espaces ainsi que des bombes de peinture pour permettre aux tagueurs de réaliser des fresques légalement. Il s'agissait des prémices de la promotion de « cultures urbaines », moins portées sur une reconnaissance de la valeur artistique des graffs' que sur la nécessité d'encadrer les jeunes. L'objectif de ces dispositifs, soutenus par le Contrat de ville, était de lutter contre l'exclusion des jeunes des quartiers et de reconnaître leur potentiel créatif. Aussi, ces

démonstrations ont entraîné de nombreux jeunes, dont Desh : *« Un de mes premiers souvenirs, ça a été New Art. Ça a été des peintres. C'était Bocal, Feet et Edgar. C'était leur pseudonyme. Ils étaient venus peindre à la MJC de Planoise. Je les ai bien regardé faire et ça m'a bien intéressé. J'aimais bien leurs graffiti, j'aimais bien la manière dont ils étaient habillés. Ça m'a super intéressé et j'ai fait la même chose plus tard. »*

Desh se souvient de ses premiers graffiti, dessinés au marqueur sur les murs du quartier où il vivait. Il revient sur la signification de sa signature, son aspect prémonitoire : *« À treize ans et demi, j'ai volé mes premiers marqueurs. À moins qu'on ne me les ait achetés. Je ne me souviens plus... Et j'ai commencé à taguer sur les murs de Planoise. Mon nom de tag, c'était "Desh". Ça ne voulait rien dire. C'était un américain ou un français. Ou un français américain. "Desh", peut-être parce que j'allais finir pauvrement. »* Des jeunes de Planoise, comme d'autres quartiers populaires, ont comme Desh leur tag. Ce dernier se démarque néanmoins, dès le début de son activité, par une productivité accrue : *« En 1991, je me suis mis vraiment à ravager, à taguer partout sur Besançon. Dans les bus, sur les bus. On avait tout retourné. À Planoise, on taguait partout. Le gymnase était rempli de graffiti. Tout le monde s'y mettait. Tous les jeunes avaient des marqueurs. Il y avait pleins de jeunes qui taguaient sur leurs feuilles de cours. Ça a été un mouvement qui a bien été saisi à Besançon. »*

Desh est très proche de sa famille. Tous sont artistes et le fait qu'il s'adonne au tag a été, au départ, bien perçu : *« Ma mère était artiste. Elle aimait bien peindre. Elle faisait des affiches. Mon père était artiste aussi. Il ne voyait pas mais il a insisté. Il disait à ma mère : "C'est bien qu'il peigne. Qu'il fasse de la peinture. C'est chouette !" Ma mère trouvait ça beau, trouvait que je faisais des trucs chouettes. Parfois, ils m'ont payé des bombes. Dans la famille on me disait : "Viens peindre dans le garage, on te paie les bombes." Ça m'est arrivé plusieurs fois parce qu'ils trouvaient que je peignais bien. J'ai été soutenu. »*

B. 2. Prise de risques

Suite à une première interpellation, alors qu'il taguait dans la rue, Desh s'est retrouvé devant le tribunal pour enfant. C'était un adolescent tourmenté. Il avait des idées suicidaires. Ses parents ont pris conscience qu'il rencontrait des difficultés. Le tag, pour lui, avait une

signification existentielle : « *Quand je suis allé chez le juge des enfants, quand je me suis fait arrêter, après, avec ma mère on est allé à la viennoiserie. On a discuté. On a parlé. Ma mère voulait que j'aille voir un psychologue parce qu'elle ne savait pas ce que j'avais, pourquoi je taguais. Je lui avais dit plusieurs fois que j'avais envie de me suicider. Elle s'est dit que le tag, c'était un peu un suicide. Puis en fait le truc, c'est que ce n'était pas un suicide. Ça pouvait être un appel à l'aide.* » Le graffiti « renvoie à quelque chose hors la loi, à une transgression des codes sociaux tout comme à une interpellation des représentants de ces codes sociaux. »⁷⁸ Après cette arrestation, s'en sont suivies d'autres. Desh a concrétisé son engagement vers la peinture en termes de récidives. C'est une façon pour lui d'oublier ses idées noires, mais de lui apporter, en retour, beaucoup d'ennuis. Majeur, il a été attrapé une nouvelle fois en flagrant délit, à taguer un mur déjà rempli de graffiti. Jugé, il a été condamné à deux semaines de prison. Desh s'est même mis sur le devant de la scène. Il peignait, puis s'est mis à la musique, au rap : « *Parallèlement à ça, j'ai fait du rap aussi. Je peignais, je rapais. Je rapais mes expériences. Je rapais mes problèmes et je peignais mes peintures.* »

Par sa pratique du graffiti, Desh était en situation de confrontation avec les propriétaires des murs peints. Il a connu plusieurs gardes à vue et procès. Aux lendemains de ses escapades nocturnes, il prenait conscience des risques encourus : « *Quand on se réveille, on sait qu'on a tagué sur le mur de voisins, ou de gens qui seraient prêts à vous tuer parce que vous avez fait un tag sur leur garage. Quand on se réveille là-dedans, ça commence à faire flipper. Au début, on n'en a pas conscience. On n'a pas conscience du danger de taguer. Une sensation de danger extrême.* » Afin de ne pas se faire prendre, Desh a pris soin d'agir le plus discrètement possible. Malgré ses précautions, tous les facteurs de risques ne sont pas maîtrisables. Un contrôle d'identité ou une dénonciation peuvent toujours faire perdre la partie : « *Le tag, on le fait la nuit. On le fait quand il n'y a personne. On ne se montre pas. On met une capuche. On fait attention de ne pas salir nos mains, pour pas qu'il y ait de l'encre dessus. Chez soi, généralement il y en a peu. La plupart des tagueurs n'ont pas de photos chez eux, ils ne gardent rien, ils sont très discrets. Ils savent que se faire connaître, c'est se faire avoir. Chez moi, c'est tout graffé. Dans ma chambre et tout... Donc quand je me faisais arrêter avec une bombe de peinture, je disais : "Non ! C'est pour ma chambre que je peins." J'avais toujours le bon mot à dire. Mais il y a toujours les balances, les gens qui téléphonent, les gens qui vous ont vu, les témoins.* » En cas de manquement à ces impératifs de discrétion,

⁷⁸ Michèle Damiron (1999), « Du graffiti à l'écrit. Une pratique de l'intégration scolaire », in Marie-Thérèse Colpin (sous la dir. de), *Les « Psy » et l'école*, Paris, L'Harmattan, p. 238.

la pratique de graffiti est sujette aux poursuites des forces de l'ordre : *« Il y a eu pas mal de péripéties. Des courses poursuites avec les flics, des courses poursuites avec des gens qui nous ont vu peindre, des courses poursuites avec la ferroviaire, des courses poursuites avec des entreprises de sécurité. Mais, à chaque fois, on arrivait à se sauver. »*

L'intégration à une contre-culture induit un rapport particulier à la norme. Desh a développé une méfiance à l'égard « des gens », susceptibles d'entraver son parcours, en raison de leur adhésion à des valeurs qu'il juge fascisantes. Une paranoïa se dégage de ses propos : *« Il y a beaucoup de gens qui n'aiment pas le rap, qui n'aiment pas les étrangers, qui n'aiment pas les tagueurs, qui n'aiment pas l'Amérique ou qui n'aiment pas le graff', des fachos. Moi, j'ai préféré rester assez discret là-dessus. J'ai toujours essayé de me mettre en mode discrétion à ce niveau-là, de ne pas montrer à tout le monde que je faisais ça, le dire à personne. Voilà, je restais en mode discret. Discrétion. Et il est possible que je sois sur une liste du FN, parce que des gens m'ont vu raconter, faire du rap ou graffer. Ça peut être dangereux. »*

Pour mieux conjurer le sort, Desh a toujours peint en collectif. Il a fait sien l'adage selon lequel l'union fait la force. Au sein des groupes, il s'est toujours démarqué par une audace hors du commun. Il ressentait ses pratiques comme libératrices : *« J'ai toujours intégré des groupes parce que je me disais qu'il pouvait m'arriver beaucoup de malheurs en taguant illégalement. Je suivais des groupes. Je peignais avec eux. Et, dans le groupe, c'était toujours moi le plus acharné, le plus courageux dans l'histoire. C'est moi qui me mettais à peindre le plus à chaque fois. Parce que je me sentais libre. »* Pour peindre en amenuisant les risques de se faire poursuivre, Desh se rendait de terrains vagues en usines désaffectées, la Rhodiaceta a été un de ses lieux favoris. Son accès était interdit et guère tranquille. Aucun lieu n'était disponible aux graffiteurs bisontins pour peindre. La marge géographique est un refuge de la marge sociale⁷⁹. Au fil des années, cette usine est devenue un site majeur pour les amateurs de graffiti, presque un sanctuaire : *« On allait peindre à la Rhodia. C'était une usine désaffectée. On rentrait à l'intérieur. On faisait toujours attention au gardien. Il y avait des gens qui travaillaient à côté et qui n'aimaient pas qu'on rentre dans cette... J'appellerais pas ça une église mais... Dans cette usine désaffectée. C'est une usine qui se voit de l'autre côté du Doubs, par la route qui est vers la montagne. Donc moi, dès que j'ai vu cet endroit, j'y suis allé. J'ai graffé là-bas, je me cachais. »*

⁷⁹ Fabrice Raffin (2007), *Friches industrielles...*, op. cit..

B. 3. Techniques artistiques

De tous les outils qu'il a utilisés pour peindre, la bombe est, à ses yeux, le meilleur. Il s'approvisionnait gratuitement dans les rayons de magasins, en achetait, ou récupérait de la peinture dédiée aux plans légaux : « *J'ai développé plein de techniques. J'ai peint à peu près avec toutes les bombes, les pinceaux. J'ai peint avec les Poscas, avec l'acrylique. Ça a été la bombe de peinture le truc... C'est le truc vraiment avec lequel j'aimais peindre.* » La maîtrise de la bombe relève d'un apprentissage long, ponctué d'étapes et de découvertes : « *Au départ, je peignais avec des bombes de peinture, elles étaient toutes nulles. Les traits étaient nuls. Ça faisait des traits tout bizarres. Ensuite je suis tombé sur de la peinture True Colorz, Montana et là, j'ai vu mon réel talent. J'ai pu peindre des beaux trucs qui me plaisaient.* »

C'est tout d'abord avec le tag que Desh s'est exercé. Progressivement, il a pris de l'assurance. Il a complexifié des formes et des assemblages de couleurs, jusqu'à être satisfait de ses œuvres : « *J'avais fait une fresque qui disait qu'en fait, j'étais arrivé à un stade où j'étais capable de tout. De tout faire en graffiti. On commence par faire des tags pas trop beaux. On n'a pas trop la main, on n'est pas trop sûr de soi. Mais après, on arrive à avoir du talent. Une fois qu'on est rassuré, une fois qu'on se sent bien, on peut avoir du talent, arriver à faire des belles choses. C'est un peu ce que je voulais expliquer. Il y a un début, il y a une suite à la peinture. C'est une sorte d'excuse aussi, d'avoir fait des vieux tags tous pourris et de dire que, maintenant, j'en arrive à un stade où je serais capable de tout faire. C'est un peu un passage à la maturité de mes graffiti. C'est ce qui allait faire que j'allais faire des beaux graffs'.* » Pendant une année, Desh a peint le plus possible afin de se constituer un dossier pour aller aux Beaux-Arts. Bien qu'il n'ait pas eu le Baccalauréat, il a été accepté. Il n'est resté que deux mois à l'école, déçu de l'enseignement qui y était dispensé.

En parallèle de ses activités cachées, Desh s'est investi dans la réalisation de fresques légales. À Besançon, les opportunités pour ce genre de projets étaient rares, mais il a quand même participé à la réalisation de décorations. Il commente la manière dont il a mené un chantier en recrutant, pour l'aider, des peintres qu'il jugeait talentueux : « *C'était un endroit où j'étais autorisé à peindre. J'avais invité un gars qui était chez moi à ce moment-là. Il graffait La Coca. Lui, je l'ai laissé peindre avec nous. J'avais invité Diabolo, un pote à moi qui peignait Sent. Je trouvais qu'il avait du talent. Je lui ai dit de venir peindre avec moi, que j'avais une*

autorisation, et une centaine de bombes. On avait les coloris qu'il fallait et on fait cette fresque, des beaux trucs, un truc chouette. »

B. 4. De la prison à l'hôpital psychiatrique

Au début des années 2000, de grosses enquêtes concernant le graffiti sont mises en place, notamment par la brigade d'Austerlitz à Paris. Elles concernent également des graffiteurs de province. Ce climat répressif a touché Desh de loin, puisque s'il n'a pas été condamné à cette occasion, certains de ses complices l'ont été : *« J'ai eu des problèmes. J'ai été suivi par les RG, ou la DST, je ne sais pas, des brigades anti-graffiti. Ils ont fait une enquête et ont arrêté la moitié des tagueurs français dans la même année. Il y en a qui sont allés en prison. Il y en a qui ont eu des grosses amendes. Il y en a qui ont continué. »* Dans ce contexte tendu, Desh a poursuivi ses activités quelques années.

En 2002, Desh a fondé un nouveau groupe qu'il appellera, avec Suce, le R. 25. Ce groupe a compté une dizaine de membres et a donné une impulsion au mouvement graffiti dans la ville. De nouveaux groupes y ont été créés ensuite. Le groupe R. 25 sera très rapidement dans le collimateur de la police locale, recueillant de plus en plus de plaintes concernant les graffiti du groupe. Ce n'est pas un délit qui amènera Desh à nouveau devant le juge. Après avoir répondu à une commande, en l'occurrence la décoration d'une camionnette, les policiers sont remontés jusqu'à lui afin de le confronter à l'ensemble de sa production : *« On a fait un camion, une journée, et la police a été prévenue qu'on peignait. Le problème, c'est que mon pote a fait le même tag sur le camion que celui qu'il faisait partout tout autour. Moi, j'avais bien fait attention de dissimuler mon tag. Et le truc, c'est que je me suis retrouvé convoqué par la police. Ils sont venus me chercher chez moi. Ils avaient fait une enquête, et ils avaient bien vu que mon pote avait fait la même chose sur tous les autres murs. Ils m'ont demandé de quel côté j'avais peint le camion. Ils m'ont montré des photos en me disant que ce graff' était de mon pote. Donc je n'allais pas dire que c'était moi qui l'avais fait. Et en fait, mon pote, quand il s'est fait arrêter, il a pris la mouche. Il a cru que je l'avais balancé alors que ça n'avait rien à voir avec ça. Je m'en suis pris plein la gueule. »* Avec cette affaire, le groupe s'est dissolu.

La sanction apparaît inappropriée pour le prévenu, à la vue de son dossier médical. Desh explique que la police l'a mis en danger en le présentant comme une « balance » : *« J'ai eu une amende de 25 000 euros. Notre bande, c'est le R. 25. Et ils nous ont mis 25 000 euros d'amende. Genre, ils n'ont même pas calculé les "dégradations". Ils ne se sont pas dits de quelle manière ils pourraient enlever ça et combien cela coûterait. Ils nous ont mis directement 25 000 euros d'amende. »* Afin d'échapper à la vengeance de son ex-complice, Desh aurait cherché à aller en prison. Il avait une peine de prison avec sursis. Une nuit, il a cassé la vitrine d'un supermarché, a volé des piles et une bière, puis s'est assis devant, avec son poste et de la musique : *« J'avais un sursis. J'avais cambriolé... J'ai fait un cambriolage con. Mais c'est à cause de la délation. Comme on a cru que je l'avais balancé, que moi j'avais des problèmes, j'ai cassé une vitrine et je me suis laissé arrêter. Je savais que j'allais me faire arrêter. J'en étais sûr. J'ai fait trois mois de prison pour me cacher, peut-être. Parce que ça commençait à aller mal pour moi. »*

Suite à ces épisodes répressifs, en l'absence de dispositifs d'expression libre, Desh n'a que très peu repeint. S'il a été jugé en tant que « délinquant », et que ses graffiti en effraient certains, il tient ici à réhabiliter son image dans un sens positif : *« Mon aspect dans la peinture, ce n'est pas d'arriver avec un groupe cagoulé ou armé. Moi, je ne fais pas partie d'un conflit armé, ni de rien. Je suis un artiste en fait. Ce qui me plaît, c'est de faire de la déco, c'est d'assurer de la peinture ! Faire des belles couleurs, mettre des belles calligraphies, faire des beaux personnages, des trucs qui rassurent, des trucs qui me passent par la tête, des explications, des choses... »* Pour finir, il soulève l'exclusion des peintres : *« Que ça puisse ne pas plaire ? Il y a des gens qui n'aiment pas. Puis finalement, ça dépend. Des fois on est accepté, des fois on n'est pas accepté. »*

En matière de graffiti, Desh a été un des peintres les plus prolifiques de la ville. Aussi, les significations de ses peintures sont complexes, populairement connues par bouche à oreilles. Dans la scène locale, il a un important statut dû à sa maîtrise technique et à son imaginaire. D'autre part, Desh est le peintre de Besançon qui a connu le plus sévèrement la répression. Que ce soit en allant en garde à vue, en prison ou en hôpital psychiatrique, sa carrière est ponctuée d'arrestations. Sa dernière date de l'été 2011, alors qu'il inscrivait « Cervo » sur une publicité de lingerie. Il a eu 250 euros d'amende.

En juin 2012, il a été à nouveau interné en hôpital et il y était encore un an plus tard. Malik déplore le traitement apporté à Desh : *« Tu prends Desh. Dans la rue, lui, c'est le pire des tueurs ! Pour moi, c'est un des mecs qui avait le plus gros niveau ici. Il est loin de tout ça maintenant. On ne l'a pas pris en main. Desh, il est comme il est parce qu'il y a eu beaucoup de répression sur son art. Le mec s'exprimait vraiment trop. Et quand ça débordait comme ça, il fallait s'y faire. C'est comme une chanteuse. Si, à chaque fois qu'elle ouvre sa bouche, tu lui dis de la fermer, au bout d'un moment elle va péter un câble et elle va partir en sucette. Là, c'est pareil pour un graffeur. Si tu lui dit que son art dérange, qu'il y a de la couleur partout et qu'il faut arrêter, sinon il se fera sauter, ira en prison, paiera trois mille euros d'amendes, et ainsi de suite, le mec au bout d'un moment, il n'en peut plus. Pourtant, il a du talent. On ne lui donne pas sa chance. Il y en a beaucoup qui galèrent. Ces gars-là, on ne leur donne pas l'occasion de s'exprimer, d'avoir un tout petit peu de reconnaissance. Je pense qu'au bout d'un moment il aurait arrêté de défoncer des murs, des trains. Il se serait mis à apprendre ça à des jeunes, à faire des ateliers, à diffuser son art dans la ville. Il aurait eu ça, ça aurait été autrement dans sa vie. C'est un truc un peu bizarre de ne pas reconnaître ces gens. Dans toutes les cultures, c'est pareil. Quand il y a quelque chose de nouveau qui arrive, on le tait. On dit que ça n'a pas lieu d'être. On veut mettre ça dans un coin. Mais des gens continuent à travailler là-dessus. »*

B. 5. Analyse d'œuvres

Dans les graffiti de Desh, aucun élément n'était laissé au hasard. Ses peintures sont pleines de significations. Pour les réaliser, il s'inspirait des éléments de la nature, des lumières, de la lune. Parfois, la position de nuages dans le ciel déterminait le lieu où il allait peindre. Ces éléments, il les retranscrivait : *« Je réfléchissais sur des façons de peindre, des techniques de peinture à la bombe. J'ai trouvé les anamorphoses. C'est une manière de voir, quand on voit de côté. Quand on voit de biais, on voit encore des dessins qui apparaissent. C'est une technique de dessin que j'ai appris tout seul, sans vraiment réfléchir. Je n'en avais pas conscience réellement. Ce que je dessinais, c'était ce qui sortait de mon cerveau, de mon subconscient. Des choses que... Ça m'a envoyé loin. Ça m'a envoyé dans pleins d'aventures [...]. J'avais fait un graff'. J'avais mis des couleurs pastelles dans les... Avec des couleurs qui réverbéraient la lumière qu'il y avait autour. Et quand il y avait des nuages bleutés au dessus, on voyait les personnages apparaître. Parce que l'atmosphère devenait*

bleutée, verdâtre. Sur la gauche, on peut voir des fleurs. Et avec l'optique, l'illusion, de loin on voit un chat. Ce sont des jeux d'optique, des jeux avec la lumière, pleins d'autres trucs. Le cinéma m'intéressait aussi, m'intéresse toujours. » Sous l'influence de drogues, les peintures acquièrent différentes significations. L'hallucination est au centre de son travail : « *Pour moi, les peintures tu peux les voir sous LSD, tu peux les voir sous... En ayant fumé. Tu peux même avoir des flashes, des visions, des trucs comme ça, des jeux d'optique dedans. Il y a de l'optique, de la science, la science de la peinture.* » J'ai appliqué à dix photographies de graffiti de Desh une analyse inspirée des réflexions de Laurent Gervereau explicitées dans la partie méthodologie.

Dans un couloir de l'usine désaffectée Rhodiaceta, un tag « Desh 911 », au marqueur noir, est surmonté d'une imitation à la bombe aérosol [cf. annexe. Fig. 14]. Il s'agit certainement d'une dédicace admirative d'un tagueur débutant. Une couronne la surplombe, tendant à signifier le statut de *king* de Desh. Ou alors, son imitateur était en manque d'inspiration, impressionné par la quantité des tags de Desh. Par la suite, le mur a été la cible de vandales.

Dans son quartier d'origine, Desh a peint un graffiti « Soe », en 1994 [cf. annexe. Fig. 15]. Il n'avait pas quinze ans mais témoignait d'un riche imaginaire et d'une grande maîtrise technique. Malgré les effets du temps sur cette peinture, on y lit toujours les principaux éléments. La fresque comporte trois plans. Sur un fond noir comme un ciel de nuit, le contexte de création, la calligraphie émerge, contournée de rouge, avec un relief. Des volutes dans le « S » et le « E » équilibrent la composition. Des coulures sont dessinées. Elles paraissent sanglantes et peuvent traduire l'angoisse de la mort exprimée précédemment par l'auteur. Au premier plan, des nuages sont dessinés. En bleu, un ennemi a écrit « Toy ». Le *toy* est la pratique destinée à détruire l'œuvre d'un graffiteur.

Entre 1996 et 1997, Desh réalisé une série de *wild styles* au bord de la voie ferrée de Besançon. Les murs au bord des voies ferrées sont des supports très recherchés. Ils donnent une visibilité aux peintures. Le tracé d'un de ces graffiti est élaboré de manière agressive, avec des angles vifs, des barres, des pointes [cf. annexe. Fig. 16]. L'intérieur est peint avec des quadrilatères de différentes couleurs surmontés de hachures. Les motifs rappellent ceux des tissus d'Amérique latine, d'où est originaire la famille de Desh. La première partie du lettrage a des couleurs à dominance chaude (rouge et rose) tandis que la seconde à des couleurs plutôt froides (vert et bleu). Elles se complètent à la manière du yin et du yang. Des

reflets blancs mettent les contours bleus en valeur. Une perspective est dirigée vers le sol, « posant » littéralement le graffiti. Des coulures, vers le bas, signifient encore l'effet de la gravité sur la pièce.

La fresque « *The Epis stylee* » a été peinte par Desh en 1997 dans le tunnel piéton, aujourd'hui détruit, de Chamars. Il n'a jamais été autorisé à y faire des fresques. Desh y est venu « au culot ». Avec des éléments calligraphiques, figuratifs et symboliques, il avait retranscrit les notions de danger, de risques, de transgression, de répression liées au mouvement graffiti. Le début de la fresque dépassait du tunnel et avait été effacé par des agents de la municipalité. L'ensemble parodie la négativité des réactions qu'ils suscitent. Un policier représente l'ordre contesté. Il est peint crachant du feu, comme s'il s'était frotté au « style épice » du graffiti. Il court en larmes [cf. annexe. Fig. 19]. Sur un détail du lettrage « *Epis* », on voit le souci que Desh a eu pour disposer huit couleurs de manière harmonieuse. Le contour bleu foncé des lettres est agrémenté d'un ombrage. Il tranche avec un fond rouge et un sur contour jaune. L'intérieur des lettres est peint de bleu clair et de vert. Des sortes de fleurs rouges et oranges s'en détachent. Des reflets blancs sont disposés au bord des contours de droite [cf. annexe. Fig. 17]. Le logo du groupe *Funky Clique*, auquel Desh appartenait, est figuré comme un médaillon [cf. annexe. Fig. 18]. Il est en relief, et a des reflets. À son côté, on trouve une étoile, symbole des vedettes.

Siro faisait également partie du groupe de Desh. Ensemble, ils ont peint en 1997 dans un terrain vague, lequel était situé au dessus de la rue de Vesoul [cf. annexe. Fig. 20-21]. Les graffiti ont des contours rouges, un fond chrome ponctué de motifs géométriques colorés. Autour des lettrages, ils ont peint un fond, vert pour Siro, jaune pour Desh. Les lettres de leurs graffiti sont agencées comme des briques. Elles synthétisent plusieurs styles de graffiti. Les lettres ont une base cubique, arrondie par endroits, distordues à d'autres. Ces peintures mêlent des formes arrondies, propres au style *throw-up*, à des formes pointues, plutôt caractéristiques des *wild styles*. Des couleurs chaudes tranchent avec des couleurs froides. Après que cette fresque ait été terminée, Sébastien est venu dans le terrain, il s'est fait racketter par des riverains. Avec une bombe rouge, qui lui a été volé, ils ont inscrit le cycle de l'équipe de football sochalien, « *FCSM* », sur la fresque de Desh et de Siro. Ces derniers ont cru que Sébastien était l'auteur de l'affront (il avait signé juste avant avec cette bombe). Dans les lignes consacrées au *toy*, Sébastien témoigne de l'altercation qu'il a alors connu. Siro est aujourd'hui décédé. Il a mis fin à ses jours.

Un autre graffiti *wild style* de Desh peut être interprété comme une ode à la nature. Il est « posé » dans une « clairière », derrière un garage, dans la cité des Plessis [cf. annexe. Fig. 22]. Il a été peint sur commande. Ces formes et coloris sont complexes. Ils se déclinent sur la thématique des éléments. Sur un tapis de fleurs mauves et sous la frondaison d'un feuillage, peint selon une technique pointilliste, on lit « *Slam* ». Le mot « *Earth* » le surmonte (la terre). La planète est d'ailleurs figurée, portée par une patte du « A ». Dans les lettres, Desh a travaillé les couleurs complémentaires. Des motifs orangés se détachent avec énergie d'un fond bleu. Par-dessus, des traits vaporeux de blanc semblent passer comme des courants d'air. Les perspectives ont la couleur de l'eau.

En 1997, Desh a réalisé une fresque au bord de la voie ferrée [cf. annexe. Fig. 23]. Ces dernières années, il a raconté l'avoir conçue suite à l'écoute d'une cassette annonciatrice, selon lui, des attentats du 11 septembre 2001. Comme un avion, la lettre « S » percute les deux tours du « H ». D'autres y voit l'expression d'une schizophrénie avancée : « *Depuis que j'avais écouté les cassettes, les fameuses cassettes que mon pote m'avait ramenées, qui parlaient des Twin Towers, je savais que j'allais faire une fresque qui allait tout balancer par code. Quitte à ce que je sois tué, au péril de ma vie. Parce que les extrémistes, quand on balance un truc comme ça, ils vous ont dans le nez. Ils vous ont à l'œil. Surtout s'il y en a dans la ville. J'ai pris beaucoup de risques et hélas, les Twin Towers ont été détruites malgré tout. Mais j'aurais fait mon possible pour éviter ça. Dans mon cerveau, ça a fait un déclic. Je savais que les Twin Towers allaient être détruites. Peut-être pas en 2000, mais à une date précise. Par une cassette, je l'ai entendu en code, en français, en spanish, par des Américains... Et j'ai voulu le dire à tout le monde. J'ai voulu l'exprimer de manière assez discrète, que ce soit plein de codes, de la bonne manière. Il y en a qui ont vu juste. Il y en a qui savaient à quelle heure et à quelle date allaient être détruites les Twin Towers et à ce qu'il paraît, ils ont prévenu le Président. Mais le Président n'a rien voulu faire. Il a laissé les tours se faire détruire avec les gens à l'intérieur.* » L'histoire qui se rapporte à cette peinture est discutée dans la scène locale. Cette fresque a été détruite par les services municipaux vers 2006. Les peintres qui l'on connue regrettent sa disparition.

Dans une cour, en l'occurrence celle de *L'Est Républicain*, entre le palais de justice et l'hôtel de ville, Desh a peint un graffiti aux côtés de Suce [cf. annexe. Fig. 24]. Une prise de LSD a précédé l'action. Cela se ressent dans la peinture de Desh, une des plus complexes de sa production. Elle se lit de gauche à droite. Les pattes du « D » du graffiti ressemblent à une

paire de jambe nageant sur le mur. Le « E » a la forme de l'épsilon grec. Le « S » est replié sur lui-même, comme un ressort, prêt à jaillir. La première barre du « H » transperce la seconde. Elle est en forme de flèche. Elle se dirige vers la bouche d'une gouttière, et met un terme au tracé. Le contour violet est dessiné spontanément, sans retouche. Y est joint une perspective dont le point de fuite est au centre de la composition. En arrière fond, des aplats verts et bleus rythment le tout. Ils sont verticaux et ondulés, chevauchent et relient chacune des lettres. Des signes sont tracés dans un ordre cinématographique dont le sujet est le cycle de l'eau. Dans la première lettre, les gouttes paraissent tomber du ciel. Dans la seconde, des bulles se forment. Ensuite, des vagues déferlent jusqu'à un tourbillon, figuré dans la dernière lettre, là où se dirige l'eau du chéneau. Par-dessus le lettrage, au bord des contours, des traits blancs donnent une illusion de reflet. Cette pièce est aquatique, végétale et aérienne. Son auteur l'a intégré parfaitement à son environnement, un mur humide, moussu, au pied duquel pousse des plantes.

Témoignant encore de son usage de stupéfiants, Desh a aussi peint un graffiti sur le thème du hachish, en 2003, à la Rhodiaceta [cf. annexe. Fig. 25]. Les barres verticales de ce graff' sont épaisses, celles qui sont horizontales sont fines. Le lettrage ressemble à une machine spatiale. Une perspective l'appuie sur son point de fuite, au centre, vers le sol. Le « E » et le « S » sont liés. La dernière lettre, le « H », a été remplacée par un autoportrait fumant un joint de « ash ». On voit le graffeur de profil, barbu, sous une capuche. Il nous guette en souriant. L'intérieur du graffiti est peint avec des motifs géométriques verts, bleus et jaunes, faisant penser, encore, à un tissu latino. Il y a des reflets et un surcontour blanc.

Un des derniers graffiti peint par Desh, pendant que le groupe R. 25 était actif, témoignait de sa détermination à marquer les murs. En 2003, à la Rhodiaceta, Desh a peint un *wild style* sur un fond bleu ciel [cf. annexe. Fig. 26]. Le lettrage est agrémenté d'un autoportrait de style *B.boy*, rasé cette fois. La direction où est tournée son profil rejoint la perspective du lettrage en un point de fuite où figure une bulle de bande dessinée. Il y est inscrit : « *Je suis rasoir mais pas jetable* », comme une réponse à l'effacement des graffiti et en référence à sa toilette matinale. L'intérieur du lettrage est peint de couleurs complémentaires, des violets et des orange, avec des aplats, des hachures et des vagues. Un contour intérieur blanc le détache du contour bleu foncé. Enfin, un surcontour blanc l'éloigne du fond.

C. La *new school*

En 1991, Alain Vulbeau présentait le graffiti parisien comme un phénomène de mode. Il annonçait sa prochaine obsolescence⁸⁰. À cette date, le mouvement graffiti, en France, en était à ses balbutiements. Des jeunes, dans le sillage des graffiteurs de la *old school*, ont pris part au mouvement. Les graffiteurs de la *new school* (la nouvelle école) ont débuté leur carrière au début des années 2000. Ils ont aujourd'hui entre vingt et trente ans et sont plus nombreux que leurs aînés. À Besançon, dans l'usine désaffectée Rhodiaceta, une centaine de signatures attribuées à des graffiteurs de la nouvelle école ont été comptabilisées. Ainsi, ils seraient deux fois plus nombreux que les graffiteurs de la *old school*. Cette augmentation des effectifs de graffiteurs se ressent à la vue de la multiplication, ses dernières années, de leurs productions. Dans les lignes qui suivent, seront traitées les modalités de la transmission de la pratique du graffiti, d'une génération à une autre, et aussi, ce qui distingue la plus récente de celle l'ayant précédée. La focale sera particulièrement portée sur le rôle de la constitution du *hip-hop* en tant que culture de masse dans la diversification des profils sociologiques des graffiteurs.

C. 1. *Un héritage pris en main*

C'est sur des bases à la fois solides et fragiles, en témoigne le portrait de Desh, que la *new school* s'appuie. Ses membres bénéficient de « modèles », sont nés « dans le graffiti », comme le relate Hughes : « *Quand j'ai commencé, le graffiti existait déjà. Les règles étaient bien établies et on avait du respect pour ce que faisaient les autres.* » Les membres de la *new school* ont reproduit les normes de leurs prédécesseurs, directement à leur contact. Manuel témoigne de la manière dont un « ancien » l'a guidé dans son parcours : « *Il y avait un chef de bande. Un vieux clochard était le mentor de tout le monde. N'empêche qu'il faisait des pures calligraphies, des purs graffs' aussi.* » Son style, Manuel l'a acquis en imitant ce « chef de bande », rencontré au hasard d'errances urbaines. Il a travaillé un héritage graphique et un style de vie, au plus proche de la rue. On reconnaîtra, par la suite, la « patte » des membres de son groupe, influencés par ce « vieux clochard ». Selon Hughes, l'influence des styles des plus jeunes graffiteurs par ceux des plus âgés confère à chaque ville une atmosphère particulière : « *On voit que d'une ville à l'autre, selon les old-schoolers qu'il y a eu, les styles ont évolués différemment.* »

⁸⁰ Alain Vulbeau (1991), *Du tag au tag...*, op. cit.

Une transmission familiale de la pratique, par les aînés, s'observe en certains cas. Les premiers contacts de Hughes et de Aimé avec le graffiti leurs viennent d'un de leurs cousins, plus anciennement affilié au mouvement. Ce mode de transmission est complété par les sociabilités liées au contexte scolaire. Hughes a intégré le mouvement par ces deux types de sociabilité : « *Mon premier contact avec le graffiti, j'avais douze ans. Mon grand cousin, qui avait dix-huit ans, s'était fait attraper pour graffiti à Lyon. On en parlait dans ma famille. Genre : "Il a fait le con !" Il s'était fait attraper au bord des voies ferrées, vers le parc de la Tête d'or, et il avait payé pour tous les graffs' qu'il y avait, sauf pour le sien. Ça lui avait coûté trente mille francs d'amende. Ce qui est assez correct... Après, je n'ai plus eu de contact avec le graffiti, pendant au moins quatre ans. Puis je suis arrivé dans la classe d'un graffeur, au collègue. J'ai commencé à faire des tags. »*

Les groupes de sociabilités juvéniles urbaines sont grands consommateurs de pratiques culturelles⁸¹. Des graffiteurs de la nouvelle génération ont débuté leur carrière, influencés par la médiatisation croissante du rap et des graffiti qui en ornent les pochettes.

C. 2. Démocratisation du rap et du graffiti

La médiatisation du rap, en France, a eu un fort impact sur la diffusion du mouvement graffiti. En ce domaine, en 1990, la pochette de la première compilation de rap français, *Rapattitude*, a été dessinée par Mode 2 (NTM). C'était déjà une photo d'un de ses graffiti qui avait été choisi pour la couverture du livre *Spraycan Art*, une référence pour les graffiteurs⁸². Dans *Rapattitude*, un titre de Tonton David, *Peuples du monde*, est illustré par André et Banga. Les rappeurs d'Assassin et de NTM, également graffiteurs, sont présents sur la compilation. Dans *Peuples du monde*, Tonton David délivre un message revendicatif pour plus d'égalité sociale et contre le racisme. Une fresque colorée, réalisée à l'occasion du tournage du clip vidéo, livre également le mot. La seconde moitié des années 1990 s'ouvre avec le troisième album du groupe de graffiteurs et de rappeurs, NTM, et intitulé *Paris sous les bombes* et qui a été disque d'or. La chanson du même titre est un retour sur le parcours des rappeurs dans le graffiti. Elle est définitoire du flambeau transmis aux plus jeunes. La radio jouera également un rôle dans la diffusion du rap, notamment Skyrock. Le rap et le graffiti sont étroitement liés.

⁸¹ Bernard Lahire (2001), *La Culture des individus*, Paris, La Découverte.

⁸² Henry Chalfant et James Prigoff (1987), *Spraycan Art*, Londres, Thames et Hudson.

Les clips ou les pochettes de disques véhiculent des images représentatives des sens que donnent les graffiteurs à leurs pratiques, à leur rôle dans la société. Pour Manuel, le rap est le premier média qui l'a amené au graffiti : « *Le tag, au début, j'en ai fait alors que je ne connaissais personne qui était dedans. J'écoutais du rap. Le rapport entre le graffiti et le rap était évident. Sur les pochettes de disques, il y avait des graffiti. Vers 1998, c'était l'époque où le hip-hop a pris sa grande expansion. NTM est devenu disque d'or, I'am l'année d'avant, Lunatic... Sur mes cahiers de cours, mes agendas, je marquais des noms de groupes. En faire dehors, ça m'a pris un soir en rentrant de l'école. J'avais un marqueur que j'avais pris pour partir faire des "Al Capone" dans mon village.* »

La comparaison entre l'imaginaire déployé par Tonton David en 1990 et celui de NTM en 1995 est révélateur de profond changement dans les espoirs portés par les « jeunes de banlieues » : « *À partir de 1980 les enfants issus de l'immigration, devenus jeunes adolescents ou jeunes adultes, commencent à revendiquer leur statut de Français et dénoncent l'abandon de l'État français vis-à-vis des populations des cités HLM. Beaucoup s'engagent aux côtés d'associations de lutte contre le racisme et participent à la Marche pour l'Égalité en 1983, organisée en réponse au succès électoral du Front National aux municipales.* »⁸³ Avec la révolte de Vaulx-en-Velin, en 1991, la décennie s'annonce comme le « *temps des émeutes* », pour reprendre l'expression d'Alain Bertho⁸⁴. Le groupe de rap NTM était alors un porte-parole de cette violence, née de l'insatisfaction des revendications pacifistes portées dans les années 1980. Sa vision du graffiti est alors plus offensive que celle de Banga ou d'André.

De par l'importance que le rap a pris dans les médias, précisée auparavant par Manuel, l'origine sociale des graffiteurs de la *new school*, s'est diversifiée. De tous les graffiteurs précédemment cités (Julien, Manuel, Hughes et Aimé), aucun n'est, pour ainsi dire, un « jeune de banlieue ». Dans la *new school* on observe même un retrait de ces jeunes. Coûteuse et ne rapportant que rarement, à court terme, de compensations concrètes, la pratique du graffiti répond à des préoccupations post-matérialistes. Celles-ci apparaissent difficilement abordables pour les individus issus des franges les plus précarisées de la population. Julien, dont le père est fonctionnaire, a grandi en région parisienne puis a vécu dans un village de

⁸³ Keira Beladj-Ziane (2007), « Dynamique historique d'une contre-culture : la culture hip-hop », in Keira Beladj-Ziane et Antigone Mouchtouris (sous la dir. de), *Actualité graffiti. Actes de colloque Université de Perpignan-Via Domitia*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, p. 19.

⁸⁴ Alain Bertho (2009), *Le Temps des émeutes*, Paris, Bayard.

Franche-Comté. Il explique que l'accès qu'il a eu au rap ainsi que ses sociabilités ont été parallèles à sa pratique du graffiti : *« J'écoutais du hip-hop, du rap, depuis que j'étais gosse et j'ai rencontré un pote qui en écoutait aussi. On s'est bien entendu. Lui aussi regardait le graffiti de loin. Il m'en a parlé. On s'y intéressait tous les deux et ça a commencé comme ça. Le graffiti fait partie de la culture hip-hop. C'est ça qui m'y a amené doucement. Dans les magazines de rap, ils parlaient un peu de tags. J'habitais en région parisienne et beaucoup de gens écoutaient du rap. Il y avait beaucoup de graffiti autour de moi, et c'est ce qui m'a amené vers le mouvement. Je me suis intéressé à la chose et je l'ai creusé, au fur et à mesure de mes rencontres. »*

Les « rencontres », dont parle Julien, vont à l'encontre des clichés généralement véhiculés sur l'origine sociale des peintres de graffiti. Elles sont révélatrices de l'autonomisation du graffiti de ses sphères d'influences : *« Pour les gens qui s'intéressent un petit peu au graffiti, c'est "hip-hop casquette/basket". C'est les jeunes qui sortent dans la rue, qui font des tags, qui écoutent du rap. Ouais, c'est les jeunes, les "jeunes du quartier". C'est ce genre de clichés qu'on peut entendre. À la base, le mouvement s'est créé comme ça, avec des jeunes contestataires. Maintenant, c'est complètement faux. Je connais des gens qui peignent sur des trains tous les jours et, en dehors de ça, ils sont ingénieurs. Ils travaillent pour des grosses boîtes françaises. Ils vont au boulot en costard et, le soir, ils font leurs trucs. J'ai pu rencontrer des personnes, qui travaillaient dans l'informatique. Ces gens-là n'écoutaient pas de rap et faisaient du graffiti. J'ai rencontré des filles. C'est ça que les gens ont un peu du mal à admettre à comprendre ou à croire peut-être. C'est que les gens qui font des graffiti ne sont pas tous des jeunes qui sont perdus, ou qui n'ont rien à faire. »* En tant que représentant de la nouvelle école, il est intéressant de se pencher plus précisément sur la façon dont Julien a mené sa carrière dans le mouvement graffiti.

C. 3. Julien : graffiteur de la nouvelle génération

C'est au début des années 2000 que Julien a intégré le mouvement graffiti. Il a, derrière lui, une dizaine d'années de pratiques. Un déménagement et la perte de ses repères sont les éléments déclencheurs de son entrée dans le mouvement graffiti. Dans sa classe d'accueil, il s'est lié d'amitié avec un garçon partageant les mêmes goûts musicaux que lui. De fil en aiguille, Julien et son camarade de classe ont formé un duo et ont peint ensemble leurs

premiers tags. Jeunes, leurs temps de sorties étaient limité aux week-ends, puis aux soirées : « *J'ai commencé à faire mes premiers tags avec lui, dans les rues. On sortait. On avait chacun un marqueur. On ne savait pas trop comment ça se passait, s'il y avait des règles. On s'en foutait. On a commencé comme ça. Au début, on faisait ça le week-end, pour rigoler. Puis c'est devenu quelque chose de vraiment récurrent. Ça a pris place, de plus en plus. On pouvait se retrouver quasiment tous les soirs. Avec mon pote, on sortait. On faisait des trucs.* »

Au lycée, Julien a consacré de plus en plus de temps au graffiti. Il a intégré son premier groupe exclusivement dédié au tag : « *Puis est arrivé le lycée. C'est là que j'ai rencontré plus de monde. On était une petite bande de potes. On a monté notre premier groupe. Il y avait plusieurs personnes qui se sont rattachées à ça. On sortait, on faisait des tags. On ne faisait pas trop de blocs ou de grosses productions, ni même de terrains légaux. On avait juste l'optique de faire des tags au marqueur, de marquer notre nom partout. On a fait ça pendant peut-être un, deux ans.* »

En arrivant à Besançon pour poursuivre ses études, Julien a perfectionné ses connaissances du mouvement graffiti. C'est ici qu'il s'est dégagé de son statut de *toy* pour intégrer la nouvelle école. L'observation des anciens graffiti est à la base de sa formation : « *Par la suite, je suis parti pour mes études, dans une ville où le graffiti s'est vraiment développé par rapport à d'autres. Il y a du mouvement. Il y a eu une première vague qui a vraiment cartonné. Mais ils étaient un petit groupe. De plus en plus, au fur et à mesure des années, le phénomène se déploie. Il y a de plus en plus de jeunes qui commencent. C'est vraiment dans cette ville que j'ai vu les premiers graffeurs, les premières pièces, les premiers chromes. Je regardais. J'ai vu les bases du truc.* » N'étant plus chez ses parents mais en internat, Julien n'avait pas l'autorisation de sortir la nuit. C'est en cours, sur ses cahiers, qu'il a le plus travaillé sa signature. Il n'a pas fait cela tout seul, mais avec son ami, rencontré au collège. En journée, il sillonnait la ville pour taguer, le plus discrètement possible : « *J'étais en terminale avec mon ami qui faisait partie du premier groupe avec qui on en faisait. On sortait le soir. On se retrouvait. Au début, j'étais à l'internat au lycée. Lui, il avait un petit apart'. Donc le soir, je ne pouvais pas sortir très tard à cause de l'internat. On faisait des tags la journée, à regarder s'il n'y avait personne. C'est avec lui que j'ai commencé à vraiment taguer, à améliorer le style, à faire des sketches en cours.* »

Julien s'est, par la suite, investi à temps plein dans sa passion. Exercé avec le *tag*, il a complexifié peu à peu ses graffiti. De l'usage du marqueur, il est passé à la bombe de peinture. Dans les mêmes temps, il a multiplié les contacts dans le milieu et a fondé un nouveau groupe : *« On était vraiment à fond et après, de là, on a rencontré pas mal de monde. J'ai fait mon premier bloc, mon premier chrome. Pour moi, c'est une de mes meilleures époques dans le graffiti. À cette époque-là, on sortait quasiment tous les soirs. On a commencé à acheter des bombes. On essayait d'aller voler nos marqueurs et quelques sprays pour faire nos tags. On a créé un crew. J'ai fait mes premières grosses productions on va dire, sur les voies ferrées. Quand j'ai commencé, je ne faisais que des tags au marqueur. Après, j'ai commencé à faire vraiment des graffiti, à la bombe de peinture... »* Julien ancre sa pratique dans l'illégalité. Il ne peint pas de fresques colorées. Il se positionne dans la catégorie du graffiti dit « vandale » tout en refusant cette étiquette dans son acceptation convenue : *« Pour moi, le graffiti ça a toujours été dans la rue que ça se passait. Tu marques ton nom pour que les gens le voient. Je faisais beaucoup de graffiti vandale, en ville, ou sur la voie ferrée. Dans le milieu, on utilise le mot vandale pour désigner tout ce qui n'est pas autorisé. Le mot en lui-même est péjoratif. Vandaliser une vitrine en la cassant, d'accord. Mais pour moi, quand tu mets de la peinture sur un mur, ce n'est pas vraiment vandaliser... »*

Des murs, Julien est ensuite passé aux trains. C'est tout un milieu qu'il intègre : *« Après cette époque, j'ai rencontré d'autres personnes. Des gens qui faisaient du graffiti de leur côté, qui étaient dans une optique vandale, mais plus sur ce qui était trains ou métros. Moi, je ne connaissais rien à ce milieu. J'en voyais dans les magazines et ça ne m'avait jamais trop attiré. Une fois, on a fait une sortie avec ce groupe. C'est vrai qu'il y a une certaine atmosphère, une ambiance que tu ne retrouves que dans ces moments, quand tu vas peindre un train ou un métro. Tu peux attendre des heures pour une action qui va durer quinze minutes. C'est assez oppressant. Il y a vraiment une ambiance particulière que tu ne retrouves pas quand tu fais juste des tags, dans la rue, ou quand tu vas faire une pièce sur la voie. Tu n'es pas plus ou moins tranquille, mais tu es quand même moins sur tes gardes. C'est vraiment quelque chose qui est intensif. Ça m'a bien plu et j'ai continué à faire des trains. »* Peindre des trains demande beaucoup plus de préparations que dans les rues. Aussi, en raison de la rareté de ce support, les graffiteurs connaissent une importante mobilité géographique : *« On en faisait un petit peu parce que ce n'est pas quelque chose que tu fais tous les soirs. Dans la région, tu as vite fait le tour des endroits où tu peux peindre des trains. On en faisait*

quelques-uns et après, on a décidé... C'est devenu pareil. C'est quelque chose qui m'a pris. On a commencé à vouloir en faire de plus en plus en France. »

Julien décrit sa pratique du graffiti comme un investissement total. Il en parle comme une obsession : « *Quand tu es dans le graffiti, tu fais toujours des choses mais la grande majorité de ton temps tu es là dedans. Tu ne vois plus que par ça. Tu vas au boulot, tu regardes les murs, tu regardes les tags. Tu te ballades en ville pour aller chercher un truc dans un magasin, tu regardes les tags qu'il y a sur les murs. Tu prends le train, tu regardes les graffiti qu'il y a sur la voie ferrée. Quand tu as un moment de libre, tu prends un stylo, une feuille, tu commences à dessiner deux trois trucs.* » Finalement, Julien définit sa pratique. C'est avant tout le dépassement de soi et de la norme qui la caractérise : « *C'est égocentrique comme délire. C'est vrai que marquer son nom partout sur les murs... Voilà, pour les gens qui sont en dehors de ça, je ne pense pas qu'ils comprennent forcément les mêmes choses. Le graffiti, c'est une compétition entre nous, tous les acteurs du mouvement. Tu te prêtes au jeu. C'est comme si tu faisais un sport en compétition. Tu fais du graffiti. Bon, ce n'est pas du sport. C'est une pratique où il y a des gens qui font mieux que toi. Tu essayes de faire mieux qu'eux. Il y en a qui en font plus que toi, il faut en faire plus qu'eux. Tu te prêtes au jeu. Après, tu as envie d'être partout, d'être le meilleur, même si tu sais que tu n'y arriveras pas, tu essayes quand même.* »

En ayant essayé « *d'être le meilleur* » au sein du mouvement graffiti, Julien n'a pas échappé à plusieurs jugements. Chaque fois qu'il a approfondi son engagement, c'était suite à une interpellation. Pour la rédaction de la partie suivante, consacrée à la répression du graffiti, Julien s'est avéré être un informateur privilégié. Le défaut de l'entretien réalisé avec Julien, comme avec d'autres graffiteurs expérimentés, c'est qu'il ne permet pas de saisir, à chaud, les conditions de l'entrée dans le mouvement. C'est certainement en portant le regard sur des graffiteurs encore plus jeunes que ces déterminismes apparaissent de manière saillante.

D. Graffiti de toys et toy de graffiti

Le mot *toy*, de l'anglais « jouet », était inscrit par les graffiteurs expérimentés du métro de New York, dans les années 1970, sur des graffiti qu'ils jugeaient maladroitement peints. Aujourd'hui, ce mot est employé par les graffiteurs dans deux significations. Dans une première acception, un *toy* est un graffiteur débutant. Tous ont donc été des *toys* ou

cherchent à ne plus être qualifiés ainsi. En effet, le terme a une valeur dépréciative. Les graffiteurs expérimentés l'utilisent pour se distinguer de leurs cadets. À Besançon, les *toys* représentent la majorité des graffiteurs. Dans l'usine désaffectée Rhodiaceta, plus de cent cinquante signatures leurs sont attribuables. Dans les rues, ce sont leurs *tags* qui sont effacés en plus grand nombre par la municipalité. Les modes de consommation culturelle des adolescents sont marqués par une propension au *zapping*⁸⁵. Ainsi, de nombreux jeunes s'essayent, par effet de mode, au graffiti comme au *skateboard* ou à la guitare, puis passent à autre chose. Parmi eux, quelques-uns seulement intègrent durablement le mouvement graffiti.

Dans une seconde acception, le mot *toy* renvoie à une pratique de dégradation d'un graffiti par un autre graffiteur, en le barrant d'une croix et en le recouvrant de signatures. Cette pratique est en vigueur chez des graffiteurs qui entretiennent un conflit. L'absence de signature sur le graffiti *toyé* est perçue comme une forme de lâcheté. La pratique du *toy* est codifiée : « *Il est généralement admis que l'on ne peut repasser une inscription que si l'on avance dans la hiérarchie implicite du milieu. En effet, un flop peut recouvrir un tag, tout comme un graff' peut recouvrir un flop. Un recouvrement ne constitue vraiment un toy que si cette hiérarchie est empruntée à l'envers [...]. Le fait de barrer une inscription et d'apposer parfois son nom à côté, sert d'attaque plus directe.* »⁸⁶

À travers les portraits de Jordan, de Kevin ou de Damien, on peut voir que l'intégration au champ du graffiti constitue un palliatif à des mécanismes d'intégration défailants. De même, on peut appréhender comment font des jeunes pour « se faire un nom » dans le milieu du graffiti et sa hiérarchie.

D. 1. *Jordan et Kevin, graffiteurs débutants*

Jordan et Kevin ont quatorze ans. Je les ai rencontrés, un après-midi, devant un mur où les graffiteurs peignent souvent des fresques, à Besançon. Ils venaient voir les nouveautés. Ils se sont mis au graffiti il y a quelques mois. L'oncle de Jordan, la trentaine, est lui-même intégré au mouvement. Il lui transmet les valeurs et les normes du graffiti. Afin de signifier sa filiation avec son oncle, Jordan a adopté la même signature que lui et y a ajouté le chiffre 2. C'est un adolescent dissipé. Il s'est fait exclure de son collège. Il a été accepté ailleurs et est

⁸⁵ Bernard Lahire (2001), *La Culture des individus...*, *op. cit.*

⁸⁶ Clément Criseo et Malou Verlomme (2013), *Tag...*, *op. cit.*, p. 19.

interne. En prenant le train, en début et fin de semaine, il observe de près les graffiti des bords de voies. Sans m'en dire plus, bien que ce soit déjà un bel aveu, il a précisé être issu d'une famille de *dealers*. À l'internat, il a rencontré Kevin. Lui aussi s'était fait exclure de son collège pour des raisons de comportement. Sa mère, principale du collège, l'a elle-même exclu. Kevin aime le *skateboard*. En cours, il a vu ce que Jordan dessinait sur ses cahiers : des graffs'. Lui aussi s'est mis à dessiner. Il mettait des chaussures de *skate*, puis a demandé à sa mère de lui acheter une paire de baskets marquée de virgules. Ensemble, Kevin et Jordan discutent des graffiti « *anciens* », peints il y a cinq ans. Ce sont leurs modèles. Eux ne connaissent pas Dersh, présenté auparavant. Avec leurs faibles moyens, ils participent au mouvement. Ils arrivent à se procurer quelques marqueurs et, parfois, des bombes. Ils ne font que du *tag* et pas de pièces.

Jordan récite : « *Si tu fais du vandale, il faut voler des bombes.* » Ils viennent d'intégrer un groupe émergent, avec des lycéens. Leur groupe est en conflit avec d'autres. Sur le mur du parking d'Arènes, chaque groupe cherche à ce que sa marque soit toujours visible. Pour assurer cette visibilité, ils multiplient des petits lettrages, les uns sur les autres. On ne sait plus très bien quels groupes ont provoqué ces « *embrouilles* », qui aboutissent parfois à des bagarres. En tout les cas, quand Kevin et Jordan arrivent sur le terrain, ils apposent leur signature par-dessus les graffiti de leurs concurrents et vice-versa. C'est le *toy*. Jordan se dit que Besançon n'est pas une ville assez grande pour lui. Il a pour ambition d'entrer en apprentissage, dans une plus grande ville, dans un domaine artistique. Tout en s'exerçant à la peinture avec une visée professionnelle, il espère pouvoir pratiquer le graffiti dans de nouvelles rues.

D. 2. *Sur les pratiques culturelles juvéniles*

Les pratiques culturelles des enfants et des jeunes adolescents ont très peu été étudiées. Afin de pallier cette cécité, des enquêtes ont été commandées à Pierre Merckle et Sylvie Octobre. Dans *L'Enfance des loisirs*, les auteurs opèrent une rupture avec les représentations communes sur l'enfance et l'entrée dans l'adolescence⁸⁷. En effet, à la suite de Françoise Dolto, ils postulent non seulement que « *l'enfant est une personne* », mais qu'il est acteur de sa propre existence, n'est pas un héritier « mécanique ». La culture de sa société

⁸⁷ Pierre Merckle et Sylvie Octobre (2010), *L'Enfance des loisirs*, Paris, Département des études de la prospective et des statistiques.

d'appartenance ne lui est pas transmise telle quelle. Elle peut même être contestée par des enfants. La culture de masse irrigue l'imaginaire des enfants et ceux-ci ont, notamment par la télévision, une diversité de référents culturels. Ils s'inscrivent dans des systèmes de filiation culturelle dans lesquels ils construisent leur identité. Un questionnement classique, en sociologie, est relatif à la détermination du poids de l'origine sociale dans le choix de pratiques culturelles. La théorie de la reproduction de Pierre Bourdieu insistait particulièrement sur cet aspect. Bien que fructueuse dans la compréhension de la sociologie de la culture, cette interrogation ne laisse pas place à toutes les explications, selon Pierre Merckle et Sylvie Octobre. En effet, ces auteurs ont montré que les sphères d'influence des enfants et des jeunes adolescents étaient réparties entre leurs parents, leurs copains de classe et les acteurs de l'école. Dans ce jeu complexe, la crainte, éprouvée par des parents, de la « mauvaise influence des copains », rejoint celle de l'échec scolaire. Cela tend à illustrer la précocité possible de la socialisation déviante, de l'écart aux normes.

Le climat familial importe plus que la catégorie sociologique d'origine pour expliquer ce passage par le travers des adolescents. Une présence amoindrie ou difficile des parents serait en cause dans de nombreux cas⁸⁸. Le *hip-hop* rallie divers milieux sociaux qui ont tout de même des points communs : « *Le message du rap, né d'un sentiment d'injustice insupportable et d'une violente protestation contre l'autorité oppressive, peut être repris par les jeunes qui se sentent aliénés au sein de divers milieux sociaux.* »⁸⁹ Avec le phénomène du graffiti, on a affaire à un fait social juvénile. Malik a commencé à taguer, âgé de douze ans. Olivier Morin parle de « *prolifération* » pour qualifier des activités enfantines, ou de jeunes adolescents, reproduites dans leurs cercles de sociabilités sans l'intervention d'adultes. Certaines pratiques culturelles donnent envie d'être reproduites et c'est principalement ce qui explique qu'elles le soient⁹⁰.

D. 3. *Entre rupture et intégration*

Tout graffiteur a été inexpérimenté et a donc été qualifié de *toy*. Cette étape de la carrière est cruciale pour comprendre le mécanisme d'intégration au mouvement graffiti. S'y pencher

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Richard Shusterman (1991), *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, p. 169.

⁹⁰ Olivier Morin (2010), « Pourquoi les enfants ont-ils des traditions ? », *Terrain*, n° 55, septembre-décembre, pp. 20-39.

permet de saisir ce qui détermine, chez les jeunes, l'entrée dans le champ. Dans les entretiens réalisés avec des graffiteurs, on peut saisir leur début dans le graffiti comme une rupture. Pour Yves Pedrazzini et Magaly Sanchez, le vandalisme, comme culture d'urgence, est un mode de socialisation qui s'est formé comme alternative face à la crise des mécanismes d'intégration sociale⁹¹.

L'entrée dans le mouvement graffiti, par le choix d'un pseudonyme, constitue, selon Alain Vulbeau, une rupture avec un schéma familiale patriarcal. En se faisant un autre nom que celui hérité du père, le graffiteur marque son autonomisation de la sphère familiale. Il se constitue une identité individuelle⁹². Cette autonomisation est corrélée, dans le cas de Manuel, en réaction à une structure familiale décomposée. Pendant qu'il intégrait le mouvement graffiti, ses parents entretenaient des relations houleuses. Enfant, son père l'a battu. « *Il s'agit, de sortir de l'anxiété, de la honte et de la dépression en affirmant et en affichant un contre-modèle et une contre-identité, en valorisant l'aspect hédoniste du style de vie délinquants.* »⁹³ La « culture de rue » est une culture de valorisation individuelle. Réputation, courage, virilité et performance sont les clefs du respect⁹⁴. Pour Kheira Belhadj-Ziane, « *cette nouvelle situation participative et non plus contemplative, va amener ces jeunes à développer un système social innovant, répondant à de nouvelles aspirations et à de nouvelles valeurs. C'est ici qu'intervient réellement l'émergence de la culture hip-hop. Il s'agit de contester sa situation d'exclu et de stigmatisé, normée par les "entrepreneurs de morale"* »⁹⁵.

D'autre part, pour l'adolescent, le *tag* peut être une réponse à la coercition du système scolaire. L'éducation scripturale, assise, silencieuse et conventionnée, relève d'une maîtrise corporelle. Pour Claude Grignon, l'apprentissage de l'écriture est lié au contrôle des corps et, par-delà, à un contrôle social⁹⁶. La pratique *tag*, mobile, collective, et imaginative, constitue une forme libérée de l'écrit, opposée à l'écrit scolaire. C'est aux abords des collèges, sur les chemins empruntés par les adolescents, qu'avant et après la classe, les *toys* s'exercent. C'est aussi à ces occasions que les jeunes tagueurs peuvent connaître des ruptures avec le milieu

⁹¹ Yves Pedrazzini et Magaly Sanchez (1994), « Nouvelles légitimités sociales et violences urbaines à Caracas », in Yves Pedrazzini (sous la dir. de), *Jeunes en révolte et changement social*, Paris, L'Harmattan, pp. 91-114.

⁹² Alain Vulbeau, *Du tag au tag...*, op. cit.

⁹³ Laurent Mucchielli (2011), *L'Invention de la violence. Des peurs, des chiffres, des faits*, Paris, Fayard, p. 64.

⁹⁴ Marwan Mohammed (2011), *La Formation des bandes. Entre la famille, l'école et la rue*, Paris, PUF.

⁹⁵ Kheira Belhadj-Ziane, « Dynamique historique d'une contre-culture : la culture hip-hop », in Antigone Mouchtouris (sous la dir. de), *Actualités graffiti...*, op. cit., p. 28.

⁹⁶ Claude Grignon (1971), *L'Ordre des choses*, Paris, Minuit.

scolaire. Au début de sa carrière dans le graffiti, Malik a été exclu de son collège : « *Je ne faisais que m'entraîner sur papier. Je ne faisais que ça. Je m'entraînais tellement que... Je me rappelle, c'était la première fois que j'avais eu des ennuis avec ça. Je devais être en cinquième, ça faisais un an que je taguais et je faisais des pages... Je m'entraînais. Puis après, j'ai fais des entraînements pratiques. Avec mes potes, c'était : " Demain on prend tous une bombe ! " Et comme on était très cons, très jeunes, on défonçait tout. On défonçait les chiottes du collège. Une fois qu'on avait défoncé les chiottes, on repartait en cours, puis il y avait une heure d'étude. Et vu qu'on était tellement gogols, tellement addicts à ça, on faisait des pages ! Moi, je faisais des pages entières de « Téo », mon blaze, et c'est à ce moment là que tu as le pion qui est passé : "Oh Téo ! C'est beau ce que tu fais. C'est toi ? " Et moi, comme un con : "Ouais, ouais..." " Et puis en fait, au cours d'après, ils sont venus me chercher pour me virer du collège. Parce que j'avais défoncé les chiottes. C'était tout le temps des plans comme ça. »*

Jordan et Kevin, présentés précédemment, ont pu évoquer quelques-uns des problèmes familiaux et scolaires qu'ils connaissaient. Ces expériences juvéniles, intimes et douloureuses, ne sont pas pour autant évidentes à recueillir sous forme de témoignages. Il m'aura fallu plusieurs rencontres pour comprendre ce qui menait un *toy*, Damien, à pratiquer le graffiti avec autant de rage. L'esthétisme, il s'en soucie *a minima*. Cela constitue, pour lui, un objectif secondaire. Ce qui importe surtout à Damien, c'est d'extérioriser les violences qu'il a subies de la part de représentants de l'autorité. Un de ses derniers « faits d'armes » a suscité, à Besançon, une profonde indignation. Une nuit, malgré un dispositif de vidéo-surveillance, il a graffité un monument aux morts, tout juste inauguré⁹⁷. J'ai cherché les raisons de cette profanation.

Comme Jordan et Kevin, j'ai reconstruit Damien devant le mur que la municipalité de Besançon laisse à la disposition des graffiteurs. Pour capter l'attention, Damien mobilise la parole et se trouve exclu des groupes de jeunes de son âge. À dix-sept ans, et depuis peut-être autant d'années, il est livré à lui-même. Dans la rue, il perçoit les policiers comme des ennemis. À de nombreuses reprises durant ses errances, ils l'ont contrôlé. Ses parents, il n'en parle pas mais répond par la négative lorsqu'on lui demande s'il a encore des liens avec eux. Après avoir vécu quelque temps en foyer, grâce à une aide des services sociaux, il loue une chambre.

⁹⁷ « Le lieu de mémoire tagué », *L'Est Républicain*, 5 mai 2013, p. 2.

Comme Jordan et Kevin, il a des difficultés scolaires. Récemment, il s'est fait exclure d'un lycée professionnel dans lequel il préparait un apprentissage. Ces éléments permettent de proposer une interprétation à l'acte de profanation commis par Damien sur le monument aux morts. Une rancœur est palpable. Pour lui, rendre hommage aux défenseurs d'un pays où il ne trouve pas sa place est un non-sens. De même, il fait des graffiti sur les magasins dans lesquels il ne peut rien s'acheter, ou sur des immeubles qu'il n'a pas les moyens d'habiter. La rue est un des seuls espaces qu'il puisse occuper. Son statut dans le graffiti, Damien l'impose à coup de poings. Malheur aux graffiteurs toyant ses pièces. Malmené de toute part, le graffiti est pour Damien un moyen de relever l'estime qu'il a de lui-même.

Philippe se « remet » au graffiti, depuis une année environ. Il a vingt-cinq ans mais on pourrait facilement lui en donner dix de plus. Enfant et adolescent, il vivait en banlieue parisienne, dans une famille ouvrière. Il a fait un apprentissage dans la carrosserie. À ses dix-huit ans, il s'est engagé dans l'armée, pour cinq années. En Afghanistan, il a été caporal. En charge de cinq hommes, il en a perdu trois, entre champs de pavots et champs de cannabis. Il est revenu traumatisé, toxicomane. Ici, il a trouvé un emploi dans un garage. Il a aussi rencontré une jeune femme, avec qui il vit. En soirée, il s'est lié d'amitié avec des graffiteurs. Ils l'ont encouragé à réactiver sa pratique adolescente du dessin et du graffiti. Depuis, il participe régulièrement à la réalisation de fresques. La nuit, il trace parfois quelques *tags* dans les rues. Philippe trouve dans ces activités une manière de s'occuper l'esprit et les mains, de communiquer avec d'autres personnes que sa conjointe ou ses collègues. Les sociabilités qu'il connaît « au pied du mur » et les retours positifs sur ses fresques, sont, pour lui, un véritable soutien. Il souffre encore de la guerre qu'il a vécue, mais surtout, du manque de considération, voir du mépris, porté aux soldats Français de retour d'Afghanistan. La pratique du graffiti, dans le milieu, lui apporte une reconnaissance qui lui fait cruellement défaut.

D. 4. « *Toy = meurtre* »

Relevant plus de la provocation que d'une promesse, l'inscription « *Toy = meurtre* » a été relevée plusieurs fois sous des graffiti de Suce. Par là, il entend qu'il recherchera et demandera des explications aux *toys* qui s'aventureraient à dégrader ses fresques. À force d'empoignades, il s'est forgé une réputation où se mêlent crainte et respect. Sous le menton, il arbore une cicatrice tracée au couteau au cours d'une bagarre. Une potentielle violence régit

les rapports entre graffiteurs. La violence intervient comme mécanisme de régulation et s'impose, le plus souvent, comme sanction en cas de *toy*.

Sébastien narre, avec recul, ses premiers rapports avec les graffiteurs plus âgés et expérimentés. Ils l'ont tout d'abord intimidé, comme soucieux de préserver leur terrain : « *Il y avait les autres crews de tagueurs, des plus vieux. Quand j'ai commencé, pour eux je n'étais personne. Un jour, dans un terrain vague au dessus de la rue de Vesoul, ils sont arrivés vers moi. Desh, Sent, Pute m'ont dit : "C'est toi qu'a fait ça ?" Je croyais qu'ils m'agressaient. J'ai fait : "Ouais. C'est moi", "C'est cool, c'est bien".* » Plus tard, croyant s'être fait *toyer* leurs graffiti par Sébastien et son groupe, les plus âgés se sont vengés. Une bagarre a fini par éclater entre les deux groupes : « *Une fois, on s'était fait carotter une bombe d'orange, par des cailleras de la rue de Vesoul. Et ils sont allés défoncer les graffs' des autres. Ils ont cru que c'étaient nous qui avions fait des toys, puisqu'il y avait du orange dans nos graffs'. Du coup, ils se sont vengés. Ils ont aussi fait pleins de toys sur nos graffs' et ça c'est fini en baston.* » [cf. annexe. Fig. 20-21] .

Finalement, le malentendu aura été dissipé. Une fresque commune contre le *toy* a marqué le rapprochement de graffiteurs d'âges différents : « *C'est Salim, un gars du FC qui posait Sir, qui a arrangé toute l'histoire. Il trouvait ça complètement débile. On parlait ensemble, on se voyait. On se parlait normalement, alors que les mecs de nos crews se prenaient la tête. Ils étaient complètement cramés. C'était Los Angeles ! Sir avait une émission de radio à l'époque. Il a passé un message pour arrêter tout ça. Ça a un peu calmé le jeu et on a décidé de faire une fresque en commun, contre le toy. Là, les gens se sont un peu respectés. On s'est tous entendu là-dessus.* » Le « *respect* » est le maître mot invoqué par Sébastien pour l'entente intergénérationnelle entre graffiteurs. C'est aussi en étant acceptés des graffiteurs confirmés que les plus jeunes peuvent bénéficier de leurs conseils et progresser.

Aujourd'hui professionnel du graffiti, Sébastien revient sur ses débuts : « *Au début, j'étais grave mauvais ! Je faisais des traits énormes. Je ne comprenais pas. On se trompait dans les couleurs.* » Les graffiti des *toys* se distinguent de ceux d'experts au premier coup d'œil, comme le traduit Hughes : « *Une pièce pas propre, faite par un gars qui est fort, on verra tout de suite la différence avec celle d'un toy.* » C'est maladroitement qu'ils manient les bombes. Formes, rythmes, couleurs, tout est techniquement imparfait. Par contre, les codes du graffiti classique sont là : un pseudonyme calligraphié et des ornements. Sur le mur d'Arènes, à

Besançon, les *toys* occupent des places de moindre visibilité. Ce sont dans les coins où les graffiteurs expérimentés n'ont pas assez de place pour peindre des fresques que les *toys* font leurs graffiti. Ce sont aussi contre ces murets que tous soulagent quelques pressantes envies. Lorsque les *toys* graffent sur le mur principal, c'est qu'ils repassent une fresque. Leurs peintures sont alors rapidement recouvertes par celles de graffiteurs plus expérimentés.

CHAPITRE III

DU CORPS À L'OUTIL, SYMBOLIQUE IDENTITAIRE DE LA BOMBE DE PEINTURE CHEZ LES GRAFFITEURS

La bombe aérosol est l'outil principal qu'utilisent les graffiteurs. C'est un capital matériel dont l'acquisition et la maîtrise sont à la base de la renommée de ces derniers, de leur capital symbolique. Une sémiologie est organisée autour de cet objet. Dans les fresques, ses représentations picturales sont fréquentes. Elles traduisent un ensemble de valeurs autour desquelles les peintres urbains sont liés.

Ce chapitre propose d'exposer les usages que les graffiteurs ont de leurs outils, les bombes de peinture, les discours et représentations qui leur sont dédiés. Leur mouvement est structuré autour d'une finalité artistique, réalisée au moyen de créations originales et identitaires, et d'une finalité qualifiée de « vandale », reposant sur la transgression des rapports normaux aux biens. La question guidant cette réflexion est de savoir dans quelle mesure, chez les graffiteurs, actions et discours s'incarnent dans des représentations de leurs outils. L'hypothèse retenue est que la récurrence de ces représentations est liée au statut de leur modèle. C'est un symbole identitaire. Par symbole identitaire, nous entendons un objet, autour duquel s'articulent des discours, définissant une appartenance à un collectif. Tout fait social est un « *système objectivé d'idées* »⁹⁸. L'analyse d'un symbole porteur d'une identité collective est un angle d'approche pour accéder au système d'idées caractérisant un groupe social.

Selon Ferdinand de Saussure, le symbole inclut un système de signes, organisés en rapports d'analogie arbitraires. Différentes sensibilités et lectures peuvent se confronter autour d'un symbole. Son sens n'est jamais univoque. Plusieurs interprétations signifiantes s'y imbriquent⁹⁹. Le symbole est chargé de valeurs expressives, déterminées par les relations que

⁹⁸ Émile Durkheim (2003), *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF (1^{re} éd. : 1912).

⁹⁹ Gilbert Durand (1992), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod (1^{re} éd. : 1960).

les acteurs entretiennent à son égard¹⁰⁰. Lorsqu'il est identitaire, le symbole incarne les valeurs partagées et discutées par les membres d'un groupe. C'est un liant structurant¹⁰¹.

L'étude des usages que les graffiteurs font des bombes aérosol et des significations liées à ces outils, répond à une méthodologie de recherche qualitative. Deux ouvrages ont particulièrement été utiles pour recueillir et discuter les différents matériaux : le *Manuel d'Ethnographie* de Marcel Mauss et *Voir, comprendre, analyser les images* de Laurent Gervereau. Plusieurs techniques d'enquête ont été mobilisées : la collecte d'outils et de photographies de graffiti, et des entretiens. Des matériaux récoltés, les bombes se divisent en deux catégories : celles dédiées au bricolage, et celles spécialement conçues pour les graffiti. Les graffiti représentant un tagueur et/ou une bombe sont récurrents. Ils illustrent les représentations corporelles que les graffiteurs donnent d'eux-mêmes et de leurs rapports aux bombes. Ils témoignent de leur niveau de maîtrise technique. Ils ont pu décrire la place que prend l'approvisionnement en peinture dans leurs activités, leurs rapports sensibles à l'outil et ses techniques d'utilisation.

Dans un premier temps, un point technique sur les bombes aérosol est nécessaire. Ensuite, entre approvisionnements et usages de ces outils, seront abordés les savoir-faire qu'en connaissent les graffiteurs. Enfin, seront traitées les symbolisations dont les bombes font l'objet, en lien à des valeurs portées au sein du mouvement graffiti contemporain.

A. La bombe et le graffiteur

En abordant le thème des graffiti, on se plonge dans une longue histoire. La graffitologie a tout d'abord été une branche de l'archéologie. Les graffiti retrouvés à Pompéi et les peintures rupestres préhistoriques sont des clés de compréhension des sociétés qui les côtoyaient. Les graffiteurs contemporains reconnaissent une filiation de leurs pratiques avec celles du passé. Concernant la bombe, notons que le principe de propulsion de pigments par le souffle était déjà utilisé au paléolithique. Des cavernes comme celles d'El Castillo en Espagne sont ornées d'empreintes de mains. Elles ont été réalisées, le plus souvent, suivant la technique du pochoir

¹⁰⁰ Claude Lévi-Strauss (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.

¹⁰¹ Pierre Bourdieu (1977), « Sur le Pouvoir symbolique », *Annales ESC*, n° 3, mai-juin, pp. 405-411.

et le principe de l'aérosol. Le peintre mettait dans sa bouche une dilution d'ocre. Il la soufflait ensuite sur sa main apposée à la paroi, directement ou en se servant d'une sarbacane.

A. 1. *L'outil aérosol*

Dans les années 1920, des ingénieurs sont revenus sur l'aérosol préhistorique. Ils ont cherché à étendre cette possibilité du corps humain par l'invention d'un outil. Celui-ci se devait de joindre un souffle et un produit à l'intérieur d'un objet équipé d'un mécanisme de propulsion. En 1926, le chimiste norvégien Erick Rotheim a fait breveter une bombonne munie d'un système d'expulsion d'un liquide.

Lors de la Première Guerre mondiale, les industries militaires se sont intéressées aux armes chimiques, du gaz moutarde aux insecticides. Dans les années 1940, Lyle Goodhue et William Sullivan ont créé une bombe d'insecticide pour le compte de l'armée américaine. En 1950, Edward Seymour a mis au point la première bombe de peinture aérosol. Aujourd'hui, les bombes de peinture sont vendues dans les magasins de bricolage. Elles font partie des caisses à outils des carrossiers comme des bûcherons.

Une peinture et des gaz liquéfiés – des fréons – sont enfermés, sous pression, dans un cylindre en aluminium. Une bille en métal sert à mélanger les composants de manière homogène. Une tige dirige le mélange de l'intérieur à l'extérieur de la bombe, lorsqu'une pression de l'index enclenche un détonateur. Au contact de l'air, les gaz passent de l'état liquide à l'état gazeux.

A. 2. *La bombe fait le graffiteur*

Phase 2 est une des figures marquantes du graffiti américain. Il a nommé l'émergence du *tag* « *la révolution aérosol* ». Selon lui, « *une bombe aérosol est un outil révolutionnaire* »¹⁰². Si beaucoup ont fait des graffiti avec des pointes, du charbon ou des feutres, c'est désormais avec les bombes que sont réalisés de « vrais graffiti ». L'utilisation de ce médium est un

¹⁰² Stefan Eins, Stephen Hager, Frans Haks, Froukje Hoeekstra, Henk Pijenburg, Yasmine Ramirez, Max Rens, Johannes Stahl, Jack Stewart et Greg Tate (1992), *Coming from the Subway: Graffiti art. Histoire et développement d'un mouvement controversé*, Weert, VBI.

facteur qui garantit l'authenticité du graffiti *hip-hop*, comme peut l'exprimer Marc : « *Je me suis mis à faire, entre guillemets, "du vrai graffiti" avec des bombes.* »

Les graffiteurs ont détourné l'outil de ses fonctions utilitaires. Malik, un « ancien », y revient : « *On avait des bombes. À la base, c'était pour repeindre des vélos ou des mobylettes. Au final, ce n'était pas ça qu'on faisait.* » Les graffiti sont des objets identitaires. Ils sont travaillés pour symboliser leurs auteurs. Du point de vue de plaignants, leurs supports sont inappropriés à les recevoir. Graffiter est une pratique transgressive, illégale. Pour ce délit, l'article 322 du Code pénal prévoit des peines allant jusqu'à cinq ans d'emprisonnement et soixante quinze mille euros d'amende.

Sébastien explique sa première prise en main d'une bombe, entre détournement, pratique artistique et transgression : « *Mon père faisait des bûcheronnages. On avait des tôles en fer, pour les tas de bois. Mon père, pour marquer les arbres, il avait des bombes de chantier. À l'époque, c'étaient des bombes pour les arbres. C'étaient souvent des couleurs fluo ou des couleurs bleues. Et moi, en fait, je lui piquais des bombes. Derrière la tôle, je faisais un truc... Je faisais des petites têtes de persos à l'époque. J'étais tout jeune. J'avais peut être... même pas douze ans. Je me suis fait engueuler plusieurs fois.* »

La carrière de Sébastien sera jalonnée de ces expériences. Elles se rapportent à une forme de bricolage, alliant support et peinture disponibles, un assemblage inventif de matériaux limités¹⁰³. D'ailleurs, le bricolage des outils est pratiqué pour en maximiser l'efficacité. Les évolutions techniques dans le domaine en témoignent. Avec des moyens plus modestes, dans les rues, lorsque les bombes sont presque vides, les graffiteurs les écrasent à coups de pied pour en augmenter la pression. Néanmoins, l'approvisionnement en peinture précède les créations.

B. Approvisionnement

Il n'y a pas de processus de création sans approvisionnement en matériel. Les stocks des graffiteurs peuvent comprendre des centaines de bombes. Les observateurs de graffiti, comme

¹⁰³ Claude Lévi-Strauss (1962), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.

la brigade anti-graffiti de Besançon, s'étonnent de la quantité de bombes utilisées : « *On s'est dit que c'était peut-être lié à la crise. Mais, à un moment donné, on s'est demandé où est-ce qu'ils trouvaient l'argent pour acheter ces bombes. C'est des centaines de bombes ! L'autre fois, on a trouvé un sac. Ils se sont sauvés. Ils ont dû se faire poursuivre par la police. Ils avaient une sacoche. Il y avait, je ne sais pas... Une quinzaine de bombes !* » L'approvisionnement en peinture occupe une part considérable du temps des graffiteurs. Idéalement, la transgression des interdits intervient dès cette étape, mais un marché a aussi émergé en parallèle au développement de la professionnalisation de graffiteurs. Les modalités d'acquisition se répartissent de manières complémentaires ou différenciées, entre vols, achats, trafics, rackets et subventions.

B. 1. *Vols à l'étalage, rackets et trafics*

Afin de peindre, les graffiteurs écument les magasins de bricolage. Ils y volent la plupart de leurs outils. C'est la première étape de leurs pratiques : « *Déjà, aller chercher de la peinture, voler des bombes* » (Marc.)

Chacun a ses astuces, ses poches secrètes : « *On allait dans les Géants Casino, les Foir'Fouilles, Brico Dépôts. On essayait d'en faire deux ou trois dans l'après midi, en scooter. On piquait deux bombes et puis on les mettait dans le coffre du scooter. Après, on changeait de magasin* » (Fabien.) Jean-Charles est particulièrement stratégique pour le vol : « *Je vais voler quand il pleut parce qu'il faut un manteau pour en voler beaucoup. Voler trois bombes, c'est inutile. Puis je fais le tour des magasins. Quand je vais voler, je vole entre vingt et cinquante bombes. Après je peux en voler plus que ça, ça dépend. Des potes aussi volent. Les stocks sur la ville sont vite épuisés. Quand je pars à l'étranger, dans une autre ville, je passe plus de temps à voler qu'à peindre, pour faire mon stock. Tu voles quand tu as l'occasion, quand tu es motivé. Après, moi j'ai eu une histoire par rapport à ça. Donc, il faut faire gaffe...* »

Le vol de bombes de peinture, à l'étalage, répond à des mesures d'économie face à leur coût élevé, entre cinq et dix euros pièce en magasin de bricolage. C'est aussi un positionnement éthique dans le processus de création. Malik traduit cette morale : « *On m'a toujours dit que pour taguer, il ne fallait surtout pas acheter une bombe ! Si tu n'es pas capable de voler des*

bombes, ce n'est même pas la peine d'aller faire des tags. En plus, s'il faut payer de la peinture pour payer des amendes ensuite, ça ne va pas. » Cette démarche n'est pas sans risques. Jean-Charles et Fabien se sont tous deux « *fait péter* » en train de voler. Leur jugement prononcé, ils ont eu une peine de prison avec sursis, applicable dès leur prochaine interpellation, le temps d'une mise à l'épreuve de deux ans.

Les graffiteurs peuvent aussi se faire voler par leurs pairs. Certains groupes comme les UV (Ultra Violents) de Paris sont connus pour racketter les peintres. Les terrains vagues sont propices à ce genre de pratique. Fabien nous rapporte, brièvement, comment il volait de la peinture à des graffiteurs : « *On foutait la merde sur les terrains vagues. On aimait bien faire chier les gens, leur piquer des bombes.* » Cet aspect est révélateur de l'hétérogénéité du mouvement. Autour de la question de l'approvisionnement en matériel, des conflits entre graffiteurs peuvent avoir lieu. Leurs enjeux sont, pour les voleurs, d'une part de se constituer un stock de peinture, de l'autre, de renforcer, sous forme de réputation, leur capital symbolique au sein du champ.

B. 2. Achats et subventions

En 1994, l'entreprise *Montana* a été créée à Barcelone. Son objectif est de mettre sur le marché des bombes répondant aux besoins des graffiteurs. Depuis, on trouve des distributeurs de la marque dans quarante-cinq pays. Des magasins spécialisés dans les articles pour graffiti, les *bombs shops*, ont été ouverts, généralement par des graffiteurs. On y trouve de la documentation, des vêtements, et surtout des bombes. Elles y sont jusqu'à trois fois moins chères qu'en magasin de bricolage, soit environ trois euros. Elles sont aussi d'une meilleure qualité. Leur pouvoir couvrant est élevé, comme leur pression. Cette évolution technique a induit une évolution qualitative des graffiti.

Les *bombs shops* ne sont pas présents dans toutes les villes. Différents gérants de ces magasins m'ont fait part des pressions qu'ils recevaient des municipalités. Tenus en partie responsables des graffiti illégaux, les *bombs shops* sont régulièrement visités par les services de police. Si dans des villes comme Paris, Lyon ou Montpellier, ces magasins se montrent pérennes, en raison des possibilités qu'ont les peintres d'effectuer des fresques légalement, dans les villes plus petites, la plupart ne restent ouverts que quelques mois. Lorsqu'ils

ferment, les peintres effectuent leurs achats par correspondance ou vont dans d'autres villes. Ce marché des bombes de peinture a modifié les modalités d'approvisionnement des graffeurs en les inscrivant dans un rapport marchand. Si les achats de matériel peuvent s'effectuer avec de l'argent de poche, des aides sociales ou des salaires, il y a aussi des peintres qui s'adonnent à des trafics, perpétuant ainsi un approvisionnement transgressif. Beaucoup achètent des bombes et en volent aussi.

Les graffeurs qui réalisent des fresques sur commande, de particuliers ou de collectivités, surévaluent leurs besoins en peinture pour se constituer des stocks qu'ils réinjectent dans leurs productions personnelles, légales ou non. Nikos et Sébastien parlent de cette pratique de détournement : « *On s'est débrouillé pour avoir toujours un ou deux plans légaux qui nous ont rapporté la masse de bombes. On vivait surtout sur ces réserves là* » (Nikos) ; « *Je n'ai pas acheté de bombe de peinture depuis 2002... Je n'en ai pas achetée une seule. Pourtant j'en avais pendant un temps, on avait un stock. On avait plus de 800 bombes ! On avait des stocks de malade mental ! Et puis... De toutes les couleurs. On avait tout. Pleins de marques de bombes. Chaque fois, sur les plans, on récupérait des bombes. On en entassait, on en utilisait pour nous* » (Sébastien).

Le vol de bombes de bricolage et leurs utilisations caractérisent les graffeurs de la *old school*. Les jeunes qui adoptent cet outil et ces modalités d'acquisition le font parce que de plus anciens graffeurs leur ont transmis ces pratiques. L'acquisition de bombes aérosol effectuée uniquement par achat s'observe surtout parmi la *new school*, chez ses membres issus de milieux les moins défavorisés ou travaillant. Les graffeurs professionnels, quant à eux, se font financer leurs bombes. L'utilisation de tel ou tel outil est visible dans les peintures. À formes équivalentes, un graffiti réalisé avec de la peinture volée aura une valeur supérieure à un autre, dont la peinture aura été achetée, et en aura d'autant plus, s'il est peint illégalement. Les graffeurs se distinguent les uns des autres par le choix de leurs outils, de leurs supports et en fonction de leur maîtrise technique. Celle-ci est le fruit d'un apprentissage.

C. Apprentissage de savoir-faire

Les graffiteurs travaillent à maîtriser leurs outils, à organiser les couleurs des bombes de manière signifiante et conforme aux normes de leur mouvement. Il s'agit, pour eux, d'allier technicité et audace à travers un apprentissage à la fois sensitif et idéologique. Ainsi, ils s'inscrivent dans des carrières, étiquetées comme déviantes¹⁰⁴.

C. 1. Un apprentissage sensoriel

L'utilisation maîtrisée d'une bombe convoque l'ensemble des sens. Jean-Charles décrit son premier contact avec une bombe, sous le signe de la difficulté : « *Quand tu n'as jamais utilisé de bombe, tu as fait plein de dessins, puis tu te rends compte que faire un truc sur un mur, c'est ultra dur ! En fait, c'est chiant. J'ai ce souvenir-là, de difficulté.* »

La maîtrise de l'outil résulte d'un apprentissage manuel, tactile. Mathieu décrit sa technicité comme le résultat d'un processus long et fastidieux : « *J'ai appris à faire quelque chose de mes mains. Peindre, c'est quand même difficile. Tu ne te dis pas du jour au lendemain : "Tiens, je vais prendre un spray, je vais peindre sur un mur." Même si des gens se disent ça : "Moi aussi je peux le faire. Je vais prendre une bombe de peinture et je vais colorier sur un mur". Mais moi, je pense que non. Après, comme pour toute pratique, il y a du travail derrière.* » L'apprentissage est progressif. La possibilité de réaliser des peintures complexes et soignées est indissociable d'une intégration au mouvement par l'exercice du tag : « *Quand tu commences, tu fais du tag. Ça fait évoluer ton touché de bombe, ça fait travailler pas mal de trucs. C'est de la calligraphie. C'est une recherche d'esthétique bien qu'il y en ait qui disent le contraire. C'est une recherche typographique, une recherche calligraphique. C'est une recherche d'un geste* » (Sébastien.) La recherche esthétique est présentée par Sébastien comme une recherche du geste.

Le rythme de création rend compte de l'implication du graffiteur aux stades de sa carrière. « *Tenir le rythme* » est constitutif de la maîtrise technique. C'est dégager du temps pour peindre, suivre l'évolution de la pratique, progresser techniquement. C'est aussi s'impliquer

¹⁰⁴ Howard Becker (1985), *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, trad. fr., Paris, Métailié (1^{re} éd. américaine : 1963).

physiquement, faire preuve de vitalité. C'est un entraînement du corps, pénétré par la technique. Rythme soutenu et qualité graphique sont indissociables de l'éthique du mouvement graffiti. Le progrès technique se concrétise lors d'un apprentissage constant, « sur le tas ». Les secrets techniques se transmettent par imitation et reproduction. Ils s'expriment difficilement par des paroles. La transmission, dans les cultures sensorielles, s'effectue par imitation des gestes, plus que par des explications orales¹⁰⁵.

L'observation est au centre des processus de création, de transmission et de classement. Elle consiste à se « faire l'œil » sur les techniques, pour les comprendre et les mettre en œuvre. La vue dirige et constate l'action. Le touché enclenche la propulsion de la peinture. L'écoute est rythmée par le son des billes (« *gling gling* ») et de la peinture (« *pshiiiiit !* »). L'odorat est mobilisé par le biais des produits chimiques. Manuel parle de la manière dont corps et solvants s'interpénètrent, comme pour une prise de drogue : « *Ce qui est cool dans le graff', c'est les odeurs de peintures. J'adore ça. Je pense que ça défonce, alors ça doit rendre le moment différent.* » Le savoir-faire se rapporte au « sens pratique », explicité par Pierre Bourdieu. C'est un savoir, construit dans l'action, en situation. Il est redéfini selon les contraintes du moment. Le graffiteur, comme tout détenteur d'un savoir-faire, a « *une maîtrise pratique de la logique ou de la nécessité immanente d'un jeu qui s'acquiert par l'expérience et qui fonctionne en deçà de la conscience et du discours* »¹⁰⁶. Les savoir-faire des graffiteurs s'apprécient à travers les qualités de leurs productions. Par celles-ci, ils se classent les uns les autres, entre experts et novices. Un graffiti dit « *maîtrisé* » a des traits fluides, des formes et des couleurs équilibrées, une perspective et des effets de symétrie. Chaque problème de composition a été résolu. Le tout donne l'impression d'aller de soi. En définitive, il est harmonieux. La logique du jeu des graffiteurs est technique et sensorielle. Elle est aussi idéologique.

C. 2. *Le fond et la forme*

Dans ce champ de création, le savoir-faire consiste à faire des graffiti en un minimum de temps avec un minimum de coût pour un impact visuel maximal. Il est lié aux recherches des graffiteurs, visant à optimiser leurs performances au cours du processus de création. Cette

¹⁰⁵ Michel Verret (1988), *La Culture ouvrière*, Paris, Armand Colin.

¹⁰⁶ Pierre Bourdieu (1988), *Choses dites*, Paris, Minuit, p. 77.

« maîtrise », qui permet la reconnaissance au sein du groupe, s'acquiert par une productivité accrue et une gestion du risque d'interpellation.

La maestria des graffiteurs provient d'une éducation corporelle adaptée aux outils, aux sites et aux situations. Dans une sorte de « corps à corps » entre le peintre et le mur, l'outil est le médium. C'est un prolongement du corps. Les qualités des *tags* et des *graffs*' sont commentées par leurs auteurs. Elles sont liées à l'appréciation de l'ensemble des opérations qui les ont conduit : le choix du support, sa position géographique, le moment de sa réalisation, ses formes, couleurs et messages. Plus la prise de risques aura été importante et maîtrisée, plus le graffiti sera visible et aura une valeur, presque indépendamment de ses qualités graphiques, comme le commente Jean-Charles : « *Ce n'est pas qu'une question de peinture pure, mais aussi de lieu, d'action.* »

La recherche de la forme parfaite est une motivation dans le mouvement. Cependant, le risque est une contrainte dont la gestion exige des peintres qu'ils ne mettent pas en œuvre l'ensemble de leurs savoir-faire. Dans la rue, ils peignent en deçà de leurs capacités. Les réalisations légales peuvent apparaître pour les « puristes » comme des avatars standardisés de graffiti « authentiques ». Ce sont aussi des moyens de s'entraîner, de passer un moment entre amis, ou d'être rémunéré. Il pourra leur manquer un fond, une âme : « *Quand tu fais une pièce où c'est un endroit où tu n'as pas le droit, même si elle n'est pas terrible, elle vaut plus que dans un endroit où tu as le temps de la faire. Tu as le temps de la faire, tu n'as aucune raison qu'il y ait une faute. Alors que là où elle est, tu l'as faite comme tu as pu, dans les conditions que tu as pu et puis, même si elle n'est pas parfaite, elle est bien. Elle est comme ça* » (Jean-Charles.) Pour Nikos, peindre légalement, sans connaître d'ancrages à l'illégalité, c'est être déficitaire en « *street credibility* » : « *Tu ne peux pas te prétendre graffeur et puis ne rien faire dans la rue. Les gens qui ne font que du légal, ils peignent peut-être avec des bombes, mais ce ne sont pas des graffeurs.* » L'idéologie du mouvement graffiti contemporain est structurée, entre autres, autour de valeurs transgressives. Au sein du mouvement, la reconnaissance artistique de peintures s'envisage selon des critères formels, et lorsque leurs auteurs s'inscrivent dans des carrières risquées.

D. La bombe, symbole identitaire des graffiteurs

Les graffiteurs se distinguent individuellement par leur signature et leur « authenticité ». Une importance est accordée à la distinction individuelle, à la compétition, à la variation graphique. En raison de leurs différences sociologiques, notamment de leurs âges et provenances, et de leurs niveaux variables d'implication, les graffiteurs considèrent leur mouvement comme hétérogène. Le point qui les réunit est avant tout l'usage de la bombe aérosol, comme Mathieu le mentionne : « *Notre point commun, c'est de peindre avec des bombes.* » L'utilisation de cet outil est un liant entre individus, d'où sa formation en tant que symbole d'une identité collective. Cette symbolisation est basée sur des rapports d'analogie entre la bombe et le corps humain. Un halo de représentations traduit les différentes normes et valeurs auxquelles se réfère le groupe.

D. 1. Analogies corps/bombe

L'aérosol préhistorique plaçait le corps humain comme récipient de l'ocre. L'action du souffle projetait la couleur autour de la main apposée sur la paroi, l'Homme était représenté dans une dimension sacrée. Il créait une reproduction de lui-même à partir de la terre. Aujourd'hui, l'organisation des intérieurs des bombes, soit l'action de peindre, projette une image de son utilisateur dans la ville. S'effectuant avec différents niveaux de maîtrise, cette pratique est l'exercice de pouvoirs sur l'environnement.

L'analogie entre l'ocre, la terre, et le corps humain est présente dans de nombreux mythes. L'exercice de pouvoirs créationnistes sur la terre aurait été à même de transformer l'inerte en vivant, l'insignifiant en représentation corporelle. Il s'agit d'unir la matière au spirituel. Dans la *Genèse*, l'Homme serait né d'un modelage divin : « *Alors l'Éternel façonna l'homme avec la poussière du sol et insuffla dans ses narines un souffle de vie, et l'homme devint un être vivant.* » On utilise des métaphores humaines pour désigner les parties de diverses poteries : le « col », le « ventre », le « cul ». Certains pots sont même très explicitement anthropomorphes, comme de nombreuses représentations de bombes. Les pots de terre ont longtemps eu une fonction vitale, parce qu'ils servent à contenir des aliments. Les bombes ont une fonction non moins existentielle dans la mesure où elles reproduisent des identités, l'essence des individus qui les manient.

Dans les discours que les graffiteurs prononcent sur les bombes, un ensemble d'analogies les désigne comme des êtres humains, porteurs de sentiments et qui s'expriment. Elles ont un « *cul* », un « *corps* ». Leur pression interne se rapporte à la pression ressentie par le graffiteur, l'adrénaline. Plus une bombe a une pression élevée, plus son débit sera rapide. Elle sera utilisée lors d'actions risquées. Au contraire, les bombes de basse pression sont dédiées aux fresques légales. Quand elles fonctionnent mal, elles « *dégueulent* ». Avec une faible touche de l'index, les traits sont irréguliers, elles « *crachouillent* ». Depuis 2009, cette technique a été développée, elle est nommée « *crachouillis* ». Dans une de leurs chansons, *Le Coup monté*, le groupe de rap *La Rumeur* parle de la bombe comme si, pour « *cracher* », elle était indépendante d'un utilisateur : « *La bombe aérosol qui fait des graffs' en postillonnant.* » Lorsqu'elle est vidée, la bombe ne contient plus ni souffle ni peinture. Elle est dite « *morte* », « *tuée* ». Dans les terrains vagues, les monticules de bombes vides forment des « *cimetières de bombes* ». Le tableau suivant évoque les rapports d'analogies déployés entre la bombe aérosol et le corps humain :

Bombe aérosol	Corps humain
Réceptif	Corps
Fond	Cul
Haut	Col
Peinture	Excrément, salive, vomi/sperme, sang
Pression	Adrénaline
Vide	Mort

Sources : Données personnelles (2012).

L'extériorisation de la peinture est aussi une extériorisation de soi, d'énergies et d'idées. Nikos décrit avec émotion cet état : « *On a trouvé le matos. On a découvert ça. En fait, c'était... On se défoulait complètement là-dedans. On ressortait tout. Tout ce qu'on avait sur le cœur on le mettait là-dedans.* » En continuité avec le rapport d'analogie déployé entre corps humain et bombe aérosol, la peinture apposée suscite des représentations dialectiques. Quelquefois, elles traduisent un outrage (excrément, salive, vomi). Celui-ci est revendiqué par les graffiteurs qui ont baptisé le style de lettrage arrondi et peint rapidement *throw-up* (vomi). Par ailleurs, la peinture est associée à la vitalité masculine (sperme, sang).

D. 2. *Un halo de représentations*

Les représentations picturales de bombes aérosols sont nombreuses. Leurs formes sont synchronisées mais comportent des variables. « *Les symboles forment une chaîne signifiante à partir de laquelle advient le sens, le symbolique devant être conçu comme une structure dans laquelle chaque symbole ne se définit non pas en soi mais par les relations d'équivalence ou d'opposition qui l'unit avec les autres symboles.* »¹⁰⁷ Similarités et variations graphiques traduisent un ensemble fini et structuré de représentations des graffiteurs.

Des autoportraits de graffiteurs les montrent bombe en main. Ce sont souvent des représentations stéréotypées. On peut y lire les idées que les peintres se font d'eux-mêmes et de leurs pratiques. Se désignant sous les traits de personnages de dessins animés (de Mickey Mouse ou Bugs Bunny), ils se montrent « *funky* ». Leurs mimiques peuvent aussi être agressives, ils se révèlent « *hardcores* ». Parfois, un mélange des deux cultive l'ambiguïté, comme c'est le cas avec les figures de « *Bad Boys* ». Certains peintres, comme Ahéro ou Bomb K., ont choisi leur pseudonyme à partir de l'outil aérosol. Ils révèlent l'interconnexion corps/outils.

Les représentations de bombes anthropomorphes, elles-mêmes peintes à la bombe, explicitent la pensée analogique décrite précédemment. La bombe représentée traduit l'imaginaire qui y a trait. C'est un monstre, mi-humain, mi-outil, une mise en abîme de l'identité de son auteur. Dans une usine désaffectée bisontine, la Rhodiaceta, une bombe de taille humaine a été peinte entre deux lettrages « *Cream* » et « *Amer* » [cf. annexe. Fig. 62-63]. La bombe est peinte en argenté, à la couleur du métal. Elle a des bras, croisés derrière le dos, deux jambes, un grand sourire et des lunettes de soleil. De sa « tête », sous pression, la peinture gicle, sans action mécanique figurée, comme par volonté ou élan vital. Cette tâche forme le fond sur lequel reposent les lettrages. La couleur peut aussi être interprétée crachée ou vomie. Elle représente alors une moquerie de la vision commune du graffiti comme souillure.

Issue des rayons de bricolage, la bombe aérosol appartient au monde des hommes. La pratique des graffiti est minoritairement féminine. Pour décrire l'utilisation d'une bombe pour graffiter, la métaphore de la masturbation masculine est répandue. À Rennes, dans un terrain

¹⁰⁷ Pascal Fugier (2007), « Les trois dimensions sociales de l'identité personnelle : réelle, symbolique et imaginaire », *Interrogations*, n°4, juin, p. 206.

vague, une peinture représentait une bombe en forme de phallus. Il synthétisait la masculinité du mouvement graffiti. Des verbes d'action, du « jargon » qualifiant la pratique du graffiti métaphorisent une sexualité dominatrice : « *niquer* », « *défoncer* ». Pour inférioriser les graffiteurs, leurs détracteurs peuvent aussi avoir recours à des comparaisons scatologiques ou/et animalisantes. « *C'est comme des chiens qui pissent* » est une synthèse entendue de manière récurrente dans les discours des personnes agacées face à ces formes d'expression.

Dans un autre registre, le titre de rap, du groupe NTM, *Paris sous les bombes*, rapproche l'outil aérosol d'une arme, destinée à anéantir les villes. Cette vision est communément partagée. Le fabricant allemand de peinture aérosol *Belton* a même baptisé un modèle « *Molotov* », misant sur la symbolique rebelle liée à son produit. Les bombes de peintures ont été utilisées pour diffuser des messages de révolte. Innombrables sont les slogans politiques ayant été peints sur les murs. Les graffiteurs « *hip-hop* » apportent leur part aux messages de contestations. La bombe aérosol peut être vue comme un outil de pouvoir d'expression.

La bombe aérosol n'est pas symbolique en elle-même, mais par les sens qui lui sont attribués dans les groupes qui donnent de la valeur aux graffiti, et dans ceux qui leur en refusent. Le symbole est une représentation porteuse de sens. Il a une fonction sémiotique, celle de montrer une ou plusieurs réalités. Les graffiteurs donnent à leurs outils des significations, selon des principes d'analogies avec le corps humain. Parfois, ils les ont figurés dans leurs graffiti. Dans ces variations, le symbolisant (la bombe) signifie des imaginaires à la fois complémentaires et antagonistes du symbolisé (le graffiteur). Ces images caricaturent aussi les imaginaires des détracteurs du mouvement graffiti.

La bombe est un symbole identitaire dans lequel s'incarnent des représentations sociales ambivalentes des graffiteurs, entre artistes et vandales. Il apparaît que beaucoup jouent avec ces identités en endossant, tour à tour, l'une ou l'autre. Elles sont dialogiques. Dans le champ du graffiti « *hip-hop* », la bombe est un symbole masculin, offensivement joyeux. Elle expose les pouvoirs à la fois créateurs et destructeurs de leurs utilisateurs. Lorsque leurs peintures sont transgressives et répréhensibles, les graffiteurs acquièrent un prestige symbolique. La légitimité, collectivement définie, de valoriser un graffiteur, implique qu'au préalable, sa position dans le champ ait été dominante. Enfin, le statut d'un peintre peut être revu à la baisse, par ses pairs, en cas de subordination à des exigences legalistes.

CHAPITRE IV

L'AMOUR DU RISQUE

A. Prise de risque et adrénaline

Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire exprimait une thèse selon laquelle l'art moderne survalorisait l'instant présent, l'immédiateté¹⁰⁸. Au siècle dernier, la performance artistique a acquis ses lettres de noblesse. Sans la prise de risque, le graffiti n'est « que » peinture. De l'intérieur, le mouvement est qualifié de « sport extrême ».

A. 1. *Le graffiti comme sport extrême*

Pour Hughes, le graffiti s'apparente à un sport extrême : « *Je rapproche le graffiti des sports extrêmes parce que, quand on est sur un plan, que les flics passent à cinq mètres, on a le cœur qui bat à deux cents à l'heure. Il faut être efficace, réceptif. Il faut se bouger.* » Lui-même était, durant son adolescence, un sportif. Une blessure l'a contraint à « décrocher ». Le graffiti a remplacé les sports qu'il pratiquaient auparavant : « *J'étais un sportif plutôt accompli : foot, sports de combat, natation... Et je m'étais blessé. J'ai arrêté le sport et le graffiti a pris, petit à petit, plus de place que pouvait en prendre le sport. J'avais trop besoin de me dépenser. Pour ça, le graffiti, ça a été parfait. J'y passais toutes mes nuits. On allait peindre des trains le soir, à côté de Lyon. Je ne me couchais pas. Au matin, je prenais un petit déjeuner puis j'allais prendre les photos de nos trains à la gare. Après, je prenais le métro et j'allais en cours en ville.* »

Pour les graffiteurs, les risques sont avant tout judiciaires, mais aussi physiques. David Le Breton analyse les conduites à risques comme des joutes symboliques avec la mort. Les sujets qui les éprouvent parviennent, paradoxalement, à une vitalité¹⁰⁹ et c'est dans ce sens que l'on peut comprendre la motivation de Malik : un besoin de connaître ses limites. Pour Milan Kundera, « *les extrêmes marquent la frontière au-delà de laquelle la vie prend fin, et la*

¹⁰⁸ Charles Baudelaire (2010), *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Mille et une nuit (1^{re} éd. : 1863).

¹⁰⁹ David Le Breton (2002), *Conduites à risque*, Paris, PUF.

passion de l'extrémisme, en art comme en politique, est désir déguisé de mort »¹¹⁰. Dans les entretiens, les graffiteurs définissent leurs pratiques comme sportives et à risques. La sociologie du sport est riche de réflexions relatives aux prises de risques. Selon Pierre Parlebas, un sport est risqué lorsqu'il est pratiqué dans un milieu incertain. C'est une définition géographique de l'extrême. Des tunnels du métro aux toits des immeubles, les espaces que fréquentent les graffiteurs sont dangereux. Ce dernier auteur affirme que prendre le risque de mourir renforce chez le sujet son sentiment d'identité¹¹¹. Le groupe « À ma Vie » (ÀMV) [cf. annexe. Fig. 170-179] ou Risk [cf. annexe. Fig. 125-261], illustrent cet aspect du graffiti.

Lorsqu'il taguait, Malik agissait en connaissance de cause : « *Quand tu vas taguer et que tu prends des risques, c'est réfléchi. Tu es un bonhomme. Tu le sais. Donc tu sais ce que tu peux endurer. Tu sais que tu peux avoir plus qu'une amende. Je crois que c'est encore plus motivant.* » Pour Pascal Duret, les sports à risques ont en commun de reposer sur un engagement corporel calculé¹¹². En s'adonnant à sa pratique, le sportif de l'extrême ne cherche pas à mourir mais la possibilité de perdre la vie est toujours présente. Florent Herouard, Julien Germain et Renaud Lariagon, expliquent que la pratique graffiti est conditionnée par la gestion du risque¹¹³. Risques physiques et judiciaires sont calculés par les graffiteurs. Hughes en témoigne : « *Avec les gars avec qui je peignais, on était en mode ninja. On attendait une heure s'il le fallait avant d'attaquer le plan. On avait des talkies-walkies. On cachait les bombes. On mettait des gants, des cagoules. Après, on se permettait de peindre des panels pendant une demi-heure, de prendre nos photos. À chaque fois qu'on allait peindre, on avait ce goût du risque mais on savait qu'on avait tout fait pour que ça se passe bien. Si ce n'était pas le cas, c'était dû au hasard.* » Aux yeux de Sébastien, un « ancien » qui ne peint plus de graffiti illégaux, cette part de hasard évoquée par Hughes est considérable. Aux risques judiciaires s'ajoutent les risques physiques. Revenant sur la mort d'un graffiteur à Marseille, tombé d'un pont, il parle du risque : « *Ceux qui font un sport extrême, du cross, du parapente ou de la chute libre, ont conscience du risque qu'ils prennent. Ils ont un certain professionnalisme. Mais dans le graffiti, tu n'as pas de professionnalisme. Tu ne peux pas te dire que tu sais mieux tenir sur un pont qu'un autre. Il n'y a pas un entraînement pour.* »

¹¹⁰ Milan Kundera (1984), *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, p. 122.

¹¹¹ Pierre Parlebas (1981), *Contribution à un lexique commenté en sciences de l'action motrice*, Paris, INSEP.

¹¹² Pascal Duret (2008), *Sociologie du sport*, Paris, PUF.

¹¹³ Florent Herouard, Julien Germain et Renaud Lariagon (2012), « Le Tag : une pratique spatiale entre quête auto-promotionnelle et gestion du risque », in Yves Bonny, Sylvie Ollitrault, Régis Keerle et Yvon Le Caro (sous la dir. de), *Espaces de vie, espaces enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 59-74.

Pascal Duret retrace le processus par lequel les individus pratiquent des activités à risque. Les premières expériences de prises de risque sont aventureuses. En essayant de progresser dans son domaine d'activité à risque, le sportif entre en compétition avec ses pairs. L'engouement des adolescents pour des pratiques à risque est en rapport avec leur autonomisation décisionnelle, affective et relationnelle¹¹⁴. L'autonomisation de Hughes s'est jouée au travers de sa pratique graffiti, par la prise de risque : « *Je me rappelle très bien comment j'étais pendant mon adolescence. J'avais du mal à me dire que j'étais capable de faire les choses moi-même. Le graffiti m'a apporté beaucoup de confiance en moi, ce qui est normal quand on vit l'adrénaline.* »

Aimé décrit son inscription dans le champ du graffiti comme une introspection, une manière de se connaître. Ça a aussi été une façon, pour lui, d'avoir une emprise sur un environnement, de s'y réaliser. La clef de ses expériences recherchées est la défiance à l'autorité : « *Avec le graffiti, ce qui est bien, c'est que tu fais quelque chose d'interdit. Tu as un coup de speed, de l'adrénaline. On se confronte à des situations nouvelles. On regarde comment on réagit face aux risques. On apprend sur nous-même. Quand tu rentres chez toi, après, tu te dis que tu as fait quelque chose de bien. Tu as serré les miches. Tu es fier de toi. L'adrénaline est une des raisons pour lesquelles on fait ça. Tu te balades la nuit, la ville est à toi. Elle est déserte. Il n'y a pas de bruit. Au moindre bruit, tu te retournes. Tu regardes qu'est-ce qui se passe. Tu apprends à gérer les risques réels. Tu apprends à esquiver les voitures de flics. Et sinon, tu apprends à esquiver leurs questions. Ça apprend pas mal de choses sur la société, sur la façon dont elle traite les délinquants. Ça t'apprend sur toi parce que tu vois comment tu réagis face à la peur. Il faut le faire pour savoir ce que ça fait.* »

L'extrême, comme expérience juvénile, traduit, selon David Le Breton, une dérégulation des mécanismes d'intégration¹¹⁵. Le graffiti pallierait cette dérégulation. Pour Marc, la prise de risque est une expérience sociale. Partagée, elle crée des liens forts : « *Mon kiff, c'est le moment puis la fraternité, de faire ensemble un truc illégal et qui me pousse. Après, quand on revient, on boit un coup ensemble. On a assuré, on ne s'est pas fait tauper, on a été vite. Le lien que tu peux créer avec les gens avec qui tu fais ça, c'est un peu comme chez les gens d'une équipe de foot, qui font du sport ensemble.* » En « mission » à plusieurs, Marc explique pouvoir entrer en « communion » avec ses pairs. Suite à ses expériences, les liens constitués

¹¹⁴ Pascal Duret (2008), *Sociologie du sport...*, op. cit.

¹¹⁵ David Le Breton (1991), *La Passion du risque*, Paris, Métailié.

apparaissent indéfectibles. Il valorise ces rapports de « fraternité », différents de ceux qu'entretiennent les personnes non intégrées à des groupes déviants : « Ça va te permettre de mieux les connaître, de te sentir exister avec eux. Avec le graffiti, c'est puissance dix. Parce que comme toutes les choses illégales, il y a toujours une petite excitation en plus. Quand tu le fais avec d'autres gens, ça créé des liens que tu n'aurais pas en allant simplement faire du sport sur un terrain de basket. Même s'il y a des trucs, là, c'est démultiplié. On n'est pas des braqueurs non plus, mais le fait de faire des trucs interdits ensemble, de prendre des risques, ça créé une solidarité. C'est ce qui m'a plu au début et c'est ce qui me plaît encore. C'est l'action où on y va tous ensemble. » Marc trouve dans sa pratique du graffiti, en collectif, une manière de se réaliser aux yeux de ses complices. Il leur démontre son aptitude à exercer des responsabilités : « On se sert les coudes. Ça devient plus fort que de la simple amitié, que de se croiser dans des bars ou dans d'autres trucs. Quand tu vas peindre avec quelqu'un, que tu fais un train à deux heures du matin, tu sais qu'il y a des risques. Chacun compte sur l'autre, comme toute personne qui fait un truc dangereux ou illégal. Tu sais qu'il y a un mec pour surveiller tes arrières pendant que tu peins, et puis vice versa. »

Lorsque des individus de différentes catégories sociales s'adonnent à une même pratique à risques, Pascal Duret parle d' « extrême de masse »¹¹⁶. Jean-Charles montre que l'expérience aventureuse du graffiti séduit de nombreux adolescents en quête d'identité. Il défend néanmoins l'idée que ce n'est pas un phénomène de masse. Les risques liés à la répression ont un effet dissuasif qui garantit l'entre-soi des graffiteurs « experts » : « La répression, ça nous rend service. Sur le graffiti, ça écrème un peu les gens. Parce qu'il y en a pleins qui se mettent dedans par effet de mode. À la première embrouille, ils se rendent compte que ça ne vaut pas le coût de risquer tant pour si peu. Ça ne rapporte rien et c'est bien. J'ai commencé le graffiti en sachant que c'était interdit et je ne voudrais pas continuer le graffiti si ça ne l'était plus. Il y a pleins de gens qui commencent, ils sont ados, ils se cherchent un peu. Le graffiti, c'est underground. »

A. 2. L'adrénaline comme drogue

Plus haut, Hughes parlait de « goût du risque ». S'il ne s'est guère étendu sur cela, d'autres interviewés nous renseignent sur son acquisition, son ressenti et ses significations.

¹¹⁶ Pascal Duret (2008), *Sociologie du sport...*, op. cit.

L'expérience de la prise de risque est décrite par Jean-Charles sous ses aspects physiologiques : *« Quand je sais que ça va être chaud, je tremble au début. Puis une fois que c'est parti, tu es clairvoyant et tu es hyper-alerte. Tu es beaucoup plus performant que dans la vie de tous les jours. Quand tu fais gaffe à tout, tu arrives à peindre, à regarder à droite, à gauche. Ce qui se passe, tu entends tout. Tu réagis au quart de tour, comme un pilote de Formule 1. Je pense que le pilote, il n'est pas comme ça dans la vie de tous les jours. Le vandale, tu as cette adrénaline juste avant, qui te met un coup de boost. Après, tu peins. C'est ça que j'aime. Ça va vite. Tu as le plaisir de peindre qui est majoré par le fait que tu doives aller vite. Après, quand ça redescend, tu obtiens le plaisir. Ça redescend comme... Sûrement comme un gars qui prend une dose. Tu as la dopamine qui prend place sur l'adrénaline. C'est ça le vandale. Ce n'est pas qu'une question de pièce, de peinture pure, c'est une question d'action. C'est-à-dire l'endroit, le lieu, comment ça c'est passé là-bas. »*

L'adrénaline est une hormone sécrétée par le système nerveux en réponse à un stress, pour faire face à un danger. Elle provoque une accélération du rythme cardiaque. Pour Jean-Charles, le plaisir de peindre des graffiti résulte d'un dosage entre l'adrénaline qu'il sécrète pour braver le danger et la dopamine, une autre hormone produite dans le cerveau, responsable du bonheur et libérée suite à la finalisation du graffiti. Plus succinctement, Malik parle de ses « montées » : *« L'adrénaline, quand elle montait, c'était quelque chose de magique. »* L'effet ressenti est alors comparé par Malik à la prise d'une drogue : *« C'est une dope. On est addict à ça, à l'adrénaline en fait. C'est une vraie dope. »*

L'addiction ressentie par les graffiteurs est une perte d'autonomie. Julien revient sur les difficultés qu'il a connu pour se détacher du graffiti. La pression du groupe de pairs est en cause : *« Malgré plusieurs arrestations qu'on a eues, que j'ai eues, que j'ai vécues, c'est vrai que je me suis toujours motivé derrière. La passion du truc. Et vraiment, le sentiment de manque. Surtout quand tu traînes avec beaucoup de gens qui sont dans ce milieu, tu as du mal à t'en défaire. Tu te fais attraper, voilà. Tu ne vas rien faire pendant quelques temps. Les gens avec qui tu fais ça sont devenus tes amis, des vrais amis. Du coup, tu es toujours avec eux et ils continuent. Au final, tu replonges toujours un peu. C'est une drogue. »*

A. 3. La valeur du risque

Dans la pratique de Jean-Charles, l'action prime avant tout. Le risque est calculé : « *Je suis conscient de faire un truc qui peut me coûter très cher. L'interdit, c'est ce qui est excitant. C'est ce qui procure l'adrénaline. Si il n'y a plus de risques il n'y a plus de plaisir, que ce soit dans le graffiti ou dans d'autres choses. La répression et l'effaçage font partie de l'excitation, de l'intérêt du graffiti. C'est pour ça que j'en fais. Pour moi, le graffiti est fait pour être dans la rue. Sa part d'intérêt, c'est d'arriver à ne pas se faire choper par les flics, de faire attention à quelle heure ils passent, d'arriver à mettre son nom à un endroit où ils ne pourront pas venir l'effacer, d'arriver à déjouer la sécurité quand on va peindre un train, d'arriver à ne pas se faire voir par les cheminots. C'est l'essentiel du graffiti.* »

Jean-Charles explique que c'est en raison du degré de risque pris que la performance possède une valeur symbolique plus ou moins forte : « *On a tous notre "petite échelle de Richter" du risque. On sait que tel graffiti a été fait en prenant plus ou moins de risque, qu'il a fallu rester plus ou moins longtemps, que c'était plus ou moins flippant. Il y a aussi ce qui arrive pendant l'action. Si on a couru, si on a réussi à finir... Il m'arrive encore d'aller dans des usines désaffectées pour m'entraîner, pour tester de nouveaux trucs ou pour passer un bon après-midi avec des amis. Je n'ai pas la même sensation quand je vais peindre dans un terrain vague où je vais mettre trois heures à faire ma pièce, que quand je suis devant un train et qu'il faut le faire en quinze minutes. Là, je sais que je suis tricard, qu'il va m'arriver des embrouilles si je ne suis pas assez rapide. Je sais que je risque des amendes, des peines... Si les flics me choppent, je suis dans la merde !* » La valeur de la performance est liée au sacrifice que son auteur a été prêt à donner.

Les notions de transgression, de courage, de résistance ont valeurs d'impératifs. C'est ce que souligne Fabien, se posant en garant des normes du mouvement : « *Le graffiti, c'est la rue, fin bourré, à taguer partout. C'est le stress, à regarder à droite, à gauche. C'est l'adrénaline, le pulse de se coucher sous un train pour regarder si il n'y a pas de maître-chien. C'est passer des nuits à attendre le premier métro, sous la neige, devant une gare, à se geler pendant trois heures, avec un fond de bière et un stick.* »

B. Aventures autours du monde

Durant l'entretien réalisé avec Julien, celui-ci s'est attardé à me décrire deux aventures l'ayant particulièrement marqué. S'il a commencé à faire du graffiti à Besançon, il a étendu son territoire. Tout d'abord, il parle d'une mission qui s'est déroulée dans les tunnels du métro parisien, puis d'une autre, dans un dépôt de train à Lisbonne. De même, Jean-Charles a failli perdre la vie en sortant du métro de Caracas. Ces récits permettent de se rendre compte des risques mortels pris par les graffiteurs durant leurs expéditions.

B. 1. *Un après-midi dans le métro parisien*

Dans les lignes qui suivent, Julien fait le récit d'une aventure qui lui est arrivé dans le métro parisien. Il a étudié comment pénétrer dans les tunnels, en plein après-midi. Avec un complice, après avoir peint un métro, au moment de ressortir, la situation s'est corsée : « *Quand j'étais dans l'époque où je faisais beaucoup de trains, j'étais avec un collègue à Paris. On voulait peindre un métro. On devait descendre du quai de la station, sur les rails, une fois que le métro était parti de la station. On a couru dans le tunnel. C'est des lieux qu'on connaît. Donc on savait qu'en courant dans ce tunnel-là, deux cent mètres plus loin, il y aurait une voie de garage. Là, il y aurait un métro qui serait garé contre un mur et on pourrait le peindre. Dans ces moments, tu as le cœur qui bat, à deux milles à l'heure avant de te lancer. Donc on y va. On court. On arrive au fameux métro qui était garé sur le côté. On commence à peindre assez rapidement. Au bout d'un quart d'heure, on avait fini. On a pris des photos comme on pouvait, puis on a décidé de partir. Là, il fallait attendre qu'un métro passe de nouveau pour courir derrière et aller à la station qui était au bout du tunnel. Si on ne faisait pas ça, on risquait de se prendre un métro. On était caché contre un mur du tunnel et le métro est passé. Tac ! Il arrive... On le voit au loin qui arrive dans la station. Il repart de la station et là, du moment où on allait courir pour partir sur le quai, on a vu qu'il y avait genre cinq, six policiers qui nous attendaient, qui guettaient. Ils étaient là pour nous. On s'est dit : "Mais qu'est-ce qu'on fait ?" Du coup, on n'a pas trop réfléchi. On est reparti dans l'autre sens et là, il y avait une sorte de bifurcation qui allait à l'extérieur du tunnel, qui sortait dehors. On a pris ce chemin et on est arrivé dans un entrepôt RATP. Gigantesque ! En face de nous, il y avait un gars avec un chien. On a fait tout de suite demi-tour. Mon collègue a commencé à escalader un mur qui était devant nous. Un mur qui devait faire au moins dix*

mètres de haut, avec des câbles électriques qui passaient le long. Je me voyais grimper, je me disais : " Mais jamais je ne pourrai grimper là-dessus, ce n'est pas possible !" Donc, sans réfléchir, j'ai grimpé. J'ai commencé à m'accrocher aux câbles, à monter. Là, on s'est retrouvé sur les toits de l'entrepôt. On a couru et on est encore monté sur une échelle qui arrivait à un mirador. On est arrivé là, on n'avait plus le choix. On était au bord du mur de l'entrepôt, qui donnait sur la rue. Sans mentir, il y avait au moins... Je ne saurais plus dire combien il y avait de mètres. De ma vie, je ne m'étais jamais dit : "Tiens, je vais essayer de sauter ce mur là, et ça va bien se passer." Je vois mon pote qui saute devant moi, sans la moindre hésitation. Bam ! Sans réfléchir, il se lâche ! Je le vois tomber dans la rue. Il se casse la figure par terre. Il était allongé. Les gens se sont mis autour de lui. Comme il avait sauté, je n'allais pas me retrouver tout seul ici. Donc pareil, j'ai sauté ! Je me suis éclaté les genoux. Enfin bref, je tombe par terre, je m'ouvre le coude et là, on se relève. On se regarde. On s'est serré la main. On a rigolé, puis on est parti en courant. Ce qui est marrant, c'est qu'après on a couru pendant deux cent mètres. On est rentré dans une autre station et on a sauté le portique pour aller prendre le métro. On s'est fait arrêter par les contrôleurs. Mon pote m'a dit : " Tu sais quoi ? C'est mon jour de chance, je vais être sympa, je vais payer parce que je suis trop content." On a payé notre amende, puis on est parti. Ça, c'était sport ! »

B. 2. Une nuit, dans un dépôt de train à Lisbonne

Julien a voyagé à travers l'Europe pour peindre des graffiti sur des trains. À Lisbonne, il y est parvenu au péril de sa vie : « On était à Lisbonne en vacances, avec des potes. On était une bonne équipe. La journée on faisait des tags. Parce qu'à Lisbonne, c'est une ville où il y a vachement de tags partout. Il n'y a pas encore trop de répression là-dessus. Tu peux assez facilement te faire plaisir. Et le soir, on sortait. On faisait pas mal de tags. Tu ne fais pas forcément attention aux gens qui sont autour de toi. Ils s'en foutent un peu là-bas. Et du coup, il y a un gars, un Portugais, qui est venu nous voir. Il parlait un peu français : "Vous faites du graffiti ? J'habite ici, j'ai habité à Lausanne. Venez, si vous voulez je peux vous emmener faire des trucs. Vous faites quoi ? Vous faites des métros ? Vous faites des trains ?" On lui dit : "Oui, on fait du train, du métro." On n'était pas trop dans l'optique d'en faire mais là, l'occasion se présentait. En plus, le gars, super cool. Donc on fait : "Allez hop ! C'est parti !" Et il était avec deux gosses. L'un avait douze ans, l'autre pas plus. Donc au début, on s'est

dit : "Eux, ils ne peignent pas, ce sont ces petits frères. " Le gars en question, Pedro, avait vingt-six ans. Il nous fait : " Venez avec moi, j'ai un pote qui a un magasin. Il va ouvrir pour vous. On va y aller." Il devait être minuit, une heure du mat'. Donc on part acheter des bombes. Après ça, on a pris un bus qui nous a emmené en périphérie de Lisbonne. On est descendu. Il faisait vraiment nuit et ça a commencé par le fait qu'il fallait traverser une autoroute à pied, comme ça, en large. Il y avait quand même de la circulation. On a traversé l'autoroute et on s'est retrouvé dans un talus. Derrière, on voyait un dépôt où les trains allaient se garer la nuit. Tout se passait sans explications. Eux, ils savaient, ils couraient et nous, on suivait mais on ne savait pas ce qui allait se passer. Là, on voit au loin un train qui arrive, vers nous. Devant nous, il a ralenti. On se regarde, on se dit : "C'est bon, le train ralentit. Il va se garer là et puis on va le peindre ici. Tranquille..." " Le train ralentit mais il ne s'arrête pas totalement. Il est toujours un peu en mouvement. Et là, les collègues Portugais se lèvent, se mettent à courir et disent : "Go ! Go ! Go ! " Donc nous, sans trop réfléchir, on se lève, on court, et on les voit qui commencent à grimper sur la tête du train, sur la cabine. Ils montent dessus et ils s'y accrochent. Ils nous disent : "Accrochez-vous ! Accrochez-vous ! " On est monté sur la cabine. J'avais un pote à moi qui était avec un des gosses Portugais. Il n'y avait plus de place devant, on était tous serrés. Le gosse lui avait dit : "Viens, on va monter sur le côté du train." Et donc, ils se sont calés dessus, comme ils pouvaient. Ils se tenaient. Ils n'avaient pas trop de prises. Ils étaient mal. On était accroché en dehors du train. Mon pote, qui était avec le petit, sur le côté, ça l'a marqué. Et là, bam ! Le train commence à accélérer. Il repart de plus belle. On était... Je ne sais pas... À au moins quatre-vingt dix kilomètres heures ! C'était assez sport. On a roulé comme ça, pendant cinq bonnes minutes, et le train a ralenti de nouveau. On le voit qui rentre dans le dépôt. En fait, on a compris que pour rentrer dans le dépôt, vu que c'était impénétrable, il fallait s'accrocher au train pour rentrer avec lui. Donc on est rentré avec le train. Et là, tout le monde est descendu sur le quai et ça a peint direct ! Sans trop réfléchir, tu sors tes sprays, tu peins, sans forcément regarder à droite, à gauche. Tu ne sais pas trop ce qui se passe. Tu fais un peu confiance aux autres. Tu peins. Au bout de trois, quatre minutes, on voit des silhouettes au bout du quai. On voit, qu'ils arrivent. Des gars en noir. On ne distingue pas trop donc on alerte les autres : " Il y a des gens là-bas. On se casse, ça sert à rien de rester là ! " Et les petits gosses, et Pedro le Portugais, ils nous disent : " Non, c'est bon, continuez à peindre, pas de problèmes ! " On se regarde. On continue à peindre. On fait notre truc. Eux, ils peignaient aussi. Les gens se rapprochent. Au fur et à mesure qu'ils étaient près de nous, on voyait que c'étaient des gars de la sécurité. Ils avaient des matraques à la main. Ils arrivent vers nous,

énervés. Et là, les gosses nous disent de continuer de peindre : "Continuez ! Continuez ! " Ils ne sont même plus à dix mètres de nous. Nous on se casse ! On passe derrière le train. On se casse et là, je vois les gosses qui arrêtent de peindre, qui descendent sur la voie, qui prennent des gros cailloux et qui commencent à caillasser les gars de la sécurité ! Là, je me dis : "Qu'est-ce qu'ils font ? Où c'est qu'on est ? " Et du coup, ils les ont caillassés comme ça pendant deux, trois minutes. On a fini par se casser. »

B. 3. Mourir à Caracas ?

Jean-Charles est allé jusqu'à Caracas peindre un métro. Il s'en ait fallu de peu pour qu'il n'y laisse sa vie. Avec recul, il en rit : « À Caracas, on voulait faire un métro. Ça c'est bien passé. En ressortant, on a fait un tag à côté du métro. Il y a un gars de la sécurité qui nous a tiré dessus. Il nous a vidé un chargeur. Il ne nous a pas touché. Je ne sais pas s'il a fait exprès de tirer à côté ou pas. Ce qui est sûr, c'est qu'il y a des balles qui sont passées à moins d'un mètre de nous. Sur le moment, tu ne réfléchis pas. Ce n'est qu'une heure après que tu flippes, quand tu as la tête froide. Tu te dis que tu as failli clamser pour une connerie. Faire un graffiti sur un métro, ce n'est quand même pas le but d'une vie. Mourir pour ça, ça fait... Mais après coup, c'est une histoire de ouf à raconter. Tu t'en es sorti vivant. On ne s'est pas fait mal, quasiment. C'était cool ! C'est assez marrant. C'est un peu ça le graffiti aussi. Tu as des anecdotes. On s'est tous fais cavalier une fois dans nos vies... » Marcel Gauchet analyse un nouvel âge de la personnalité et du risque : « On n'a plus affaire à l'expression incontrôlée d'une intériorité, mais à la manifestation d'une passion de se dégager, de se délier de soi ou de se détourner de soi. »¹¹⁷

C. Rites funéraires profanes

Les prises de risque dont ont pu témoigner Julien et Jean-Charles ont déjà coûté la vie de nombreux graffiteurs. Suite à leur décès, des fresques sont peintes par leurs proches. Elles sont héritées de la tradition picturale des gangs américains. Martha Cooper et Joseph Sciorra ont documenté les peintures commémorant la mémoire des victimes de la violence des gangs dans le Bronx, Harlem ou Brooklyn¹¹⁸. Ces fresques ont des points communs avec celles que

¹¹⁷ Marcel Gauchet (2002), *La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, p. 261.

¹¹⁸ Martha Cooper et Joseph Sciorra (1994), *RIP. : New York Spraycan Memorials*, Londres, Thames et Hudson.

j'ai pu observer. Ce sont des rites funéraires profanes. Ils aident l'entourage des victimes à en accepter la disparition.

C. 1. *Zairo*

Zairo était un tagueur de Lyon. Il habitait dans le quartier de La Ducherre et avait vingt-six ans. Il s'est fait assassiner en 2011, poignardé dans la rue, en sortant de boîte de nuit. Je le connaissais par l'intermédiaire de Suce et ai assisté à la réalisation d'une fresque en son hommage, photographiant chaque étape du processus de création [cf. annexe. Fig. 34-38]. Le lettrage « Zairo » est peint en chrome et noir, les couleurs des vandales. C'est un graffiti *wild style*. Il s'inscrit dans un triangle, s'élevant vers le ciel et exprimant la montée de son âme. De chaque côté, au contraire, des flèches pointent la terre, là où il repose. Le nom, en position centrale, est à la place du vivant, dans les mémoires. L'épithète *RIP (Rest in Peace)* est inscrite au ras du sol, comme une pierre tombale. Au dessus, son identité civile est dévoilée. « *Karim* », son prénom a été inscrit.

Cette fresque est restée plusieurs semaines sans avoir été touchée, auquel cas il se serait agi d'une forme de profanation. Elle aura finalement été recouverte par des *toys*. À ce deuil se sont joints de nombreux graffiteurs, surtout de Lyon. Des fresques en l'hommage de Karim ont été peintes. Un clip de rap a aussi été réalisé par Anton Serra. Il retrace l'itinéraire de Karim dans le graffiti et professe les normes du mouvement.

C. 2. *Tew*

Lucas Gamet, *alias* Tew, est mort sur une autoroute, une nuit, percuté par une voiture. Il avait alors dix-neuf ans et était en session graffiti avec son *crew*, dans le pays de Montbéliard. En mai 2013, à Besançon, sur le mur d'Arènes, une fresque a été peinte en sa mémoire [cf. annexe. Fig. 89-91]. Une quinzaine de graffiteurs y ont participé, démontrant un sens métaphysique structuré par une croyance en l'enfer et au paradis. Sur un aplat orange au rouleau, se succèdent des lettrages en son nom et des personnages. Au centre, enroulé de ruban, Nacle a peint un portrait réaliste du jeune. Il est présenté sous un pull à capuche, en tee-shirt, avec un pendentif portant son pseudonyme. Un fond bleu suggère le ciel, le paradis.

Il y a des épitaphes concernant ses dates de vie, son nom de graffiteur, son identité réelle. Décédé, son anonymat est levé par ses proches du milieu.

Les motifs de la fresque sont tantôt diaboliques, tantôt angéliques. Un portrait rouge crache de la fumée. Un ange féminin et sexy, aux ailes orangées, a un regard aguicheur. Plus loin, un autre portrait de Tew a été peint. Sur des nuages, un ange brandit un marqueur. Il porte un tee-shirt marqué « Tew » et une casquette, sur laquelle est inscrite l'abréviation *RIP* (*Rest in peace*, repose en paix). Son auréole dégouline. Un lettrage « Tew » est orné de flèches. Elles rappellent la fourche du diable. L'intérieur des lettres est peint de nuances d'orange rappelant le feu de l'enfer. La perspective est aussi composée de couleurs symboliques du démon : le vert et le noir. En arrière-fond, des nuages et des halos lumineux font référence au paradis. Cette fresque a été laissée quelques jours sur le mur, puis une autre a été peinte par-dessus, entre autres, par les mêmes graffiteurs.

D. Système de justification

Il est largement convenu que faire des graffiti est une pratique moralement et pénalement condamnable. C'est une faute pour laquelle l'engagement corporel peut être total. Quelles sont les clefs de cet engagement ? La pratique graffiti est rationalisée par ses acteurs. L'absence manifeste de mauvaise conscience, dans leurs propos, est à rapprocher de la « mort de la morale », décrite par Friedrich Nietzsche¹¹⁹. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, le philosophe fait dire à son amoral personnage : « *Ma main est une main de fou : malheur à toutes les tables et à toutes les murailles, et à tout ce qui peut donner place à des ornements et à des gribouillages de fou !* »¹²⁰ Revenant sur ses débuts dans le graffiti, Jean-Charles explique que sa morale a été alors remise en cause : « *Il faut se forcer au début. C'est dur. Déjà il faut se forcer pour commencer, parce que quand tu as toujours fait attention aux choses, tu passes un cap. Écrire sur des supports où tu n'as pas l'habitude, ça ne va pas de soi.* »

Luc Boltanski et Laurent Thévenot décrivent les activités humaines, quand bien même seraient-elles déviantes, comme encadrées par des systèmes de justification. Les systèmes de

¹¹⁹ Friedrich Nietzsche (1964), *La Généalogie de la morale*, trad. fr., Paris, Gallimard (1^{re} éd. allemande : 1887).

¹²⁰ Friedrich Nietzsche (1961), *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. fr, Hayes Barton, Hayes Barton Press (1^{re} éd. allemande : 1892), p. 170.

justification sont des constructions idéologiques et discursives, qui, comme leur nom l'indique, ont pour fonction d'appuyer le bien-fondé de la pratique discutée. Un système de justification se compose de principes de justice, invoqués par des individus pour critiquer et se justifier quand ils s'engagent dans un conflit¹²¹. Laurent Mucchielli explique que les délinquants sont particulièrement sujets à justifier leurs pratiques : « *La construction de l'identité délinquante est un processus psychosocial qui passe par la rationalisation de l'opposition à un modèle jugé inaccessible et qui vise une revalorisation identitaire du sujet.* »¹²² En l'occurrence, les entretiens réalisés avec des graffiteurs laissent entrevoir plusieurs dimensions explicatives à leurs pratiques. Leur système de justification repose sur des logiques anthropologiques, sociologiques et individuelles.

D. 1. *Justifications anthropologiques et sociologiques*

Les graffiteurs invoquent une justification anthropologique. Une vision idéalisée de la préhistoire et des peintures rupestres de ses sociétés leur sert à soutenir que le graffiti serait un invariant anthropologique. Malik exprime cela ainsi : « *En fait, on n'a jamais rien inventé. Qui c'est qui a inventé le tag ? C'est l'homme préhistorique !* » Manuel poursuit sur ce ton : « *C'est quand même bizarre qu'il y en ait toujours eu. Depuis la préhistoire, l'Homme s'amuse à faire des trucs sur des pierres.* » En ce sens, graffiter, c'est appartenir à l'humanité. Par extension, s'en abstenir, c'est pouvoir y prendre place autrement. Les inégalités sociales alimentent un système de justification sociologique aux pratiques des graffiteurs. Ils ont pu dévoiler leurs impressions sur leur place dans la société. Aimé explique son implication au sein du mouvement graffiti comme une réponse à la violence, qu'il dit avoir subie, notamment à l'école : « *Lorsque j'explique que le graff est contre le système, dans mon cas, au départ, c'était contre le système scolaire qui ne fait pas attention aux élèves qui ont des difficultés, où c'est la compétition, à qui a les meilleures notes. Ça part de pas grand-chose, puis après je regarde la position de certaines personnes au sein de l'État. Je vois qu'ils ne sont pas légitimes et qu'ils abusent de leur pouvoir. Pour tout ça, il faut qu'il y ait une réponse et le tag en est une. On s'exprime illégalement. On parle. On revendique l'illégalité. On peut aussi attaquer violemment, mais ce n'est pas toujours la bonne solution. Il y en a qui font du rap. Il y en a qui écrivent des livres. D'autres écrivent sur les murs. C'est notre manière de résister.* »

¹²¹ Luc Boltanski et Laurent Thévenot (1991), *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.

¹²² Laurent Mucchielli (2011), *L'Invention de la violence. Des peurs, des chiffres, des faits*, Paris, Fayard, p. 64.

Pour Sebastian Roché, la délinquance individualistes vient du délitement de la force d'intégration des groupes politiques dans les milieux populaires : « *On ne peut pas faire du petit délinquant un militant politique. Leurs objectifs comme leurs moyens sont dissemblables. Sans doute le tarissement des grands mouvements collectifs pousse-t-il à chercher la contestation dans la déviance sociale quitte à confondre les genres, l'action collective et l'action individuelle.* »¹²³ En ce sens, la délinquance est un moyen de pallier un manque de protection sociale.

« *Qui sème le vent récolte la tempête* » est un proverbe permettant de réfléchir à l'implication de graffiteurs. Leurs pratiques sont alors le revers d'une exclusion. Aimé et Malik sont Noirs et ont tous deux été confronté au racisme, aux difficultés scolaires et d'insertion professionnelle. Pour Malik, le graffiti a été un moyen d'être au monde, d'y avoir une emprise : « *Les gens ne comprenaient pas pourquoi on écrivait sur les murs. Alors qu'ils nous appartiennent ces murs. On vit dedans. Ils nous appartiennent. On en fait ce qu'on veut. De toute façon, il n'y a personne qui revient les repeindre. On habite dans des cages à poules et puis on s'en fiche de nous. Donc on fait ce qu'on veut.* »

Le contrôle de l'espace et de la communication est un enjeu de pouvoir. Pour justifier leurs activités, les graffiteurs mobilisent un regard critique sur la société de consommation et ses règles. Fabien fait l'éloge de la gratuité. L'argent, le commerce sont présentés comme extérieurs aux graffiti : « *La thune, c'est vraiment le truc sale.* » Pour Jean-Charles, la gratuité est également un intérêt majeur de sa pratique : « *Ce n'est pas juste un truc commercial. Si tu veux en faire dans la rue, ça ne peut rien te rapporter. Le seul intérêt, c'est d'en faire parce que tu aimes ça, ou parce que tu aimes en voir. Et ça, c'est le point le plus positif qu'il y a dans le graffiti. Tu donnes l'expression artistique et c'est gratuit. Ça ne rapporte rien à personne, ni à toi ni à eux. Et ça, dans une société comme on la vit, maintenant c'est une chance, c'est une petite bulle d'oxygène.* »

Dans ce sillage, la publicité fait l'objet d'une dénonciation en tant qu'appropriation marchande de l'espace. Pour Julien, c'est une forme de violence à laquelle le graffiti est une réponse : « *Tu t'imposes aux gens. Forcément, ils n'ont pas demandé à ce que tu viennes faire un graff' chez eux. Quand tu réfléchis à des choses comme la publicité, c'est quelque chose*

¹²³ Sebastian Roché (1996), *La Société incivile. Qu'est-ce que l'insécurité ?*, Paris, Seuil, p. 44.

qui est aussi imposé aux gens. Quand tu prends ta bagnole pour aller au boulot, tu as des affiches de partout. Tu n'as pas demandé à ce qu'on te pose des panneaux "Carrefour", devant toi, en pleine gueule. » Comme les publicités, les graffiti sont imposés. Marc en est révolté : « Comme la pub à la télé toutes les cinq minutes. On nous en a tellement mis dans la gueule depuis qu'on est tout petit, que c'est devenu normal. Tu reçois de la pub toute la journée dans ta boîte aux lettres. Tu allumes la télé et tu vois des femmes à poil. Je veux dire, les femmes en slip, ça me choque. Je ne suis pas forcément le plus mal loti, mais le mec qui est aigri, qui est célibataire, et qui voit des filles à poil toute la journée... Ça ne doit pas lui faire du bien. Lui, tous les soirs, il est tout seul chez lui. Cet effet pervers qu'on voit dans la publicité, qu'on nous bastonne, il y a très peu de gens qui vont s'en plaindre. Quelqu'un qui va gueuler, qui va s'outrer parce qu'il y a des graffs' dans sa rue, il n'ira jamais se plaindre à JC Decaux parce qu'on lui a mis une pub en face de sa fenêtre, ou sur la route qu'il prend tous les matins, qui le lobotomise de Carrefour, de Mac Donald... Ça, c'est un des trucs qui me fait doucement rire quand on me parle de graffiti en disant que c'est de la pollution visuelle. Pour moi la pollution visuelle, c'est plus ça. En pleine campagne, tu n'as rien, mais tu as JC Decaux qui te dit d'aller bouffer au Mac Do. Les gens qui ont un regard négatif sur le graffiti, ça ne leur viendrait même pas à l'idée de se plaindre d'une pub, parce que c'est en nous. C'est la société de consommation. » Pour Marc, comme pour Nikos, la victimisation à l'égard du graffiti est un non-sens comparativement aux agressions que connaissent les citoyens entourés par la publicité : « C'est un truc social. Les gens sont dans une certaine mentalité. Ils ne vont pas porter plainte parce qu'on leur bourre tous les jours leur boîte aux lettres de publicités dont ils n'ont rien à faire ! Parce qu'on leur colle des affiches devant la figure. Je veux dire, on les force complètement. Tu ne vas pas porter plainte contre l'épicier qui va essayer de t'arnaquer. »

Mathieu conçoit le graffiti comme une révolte. Le pratiquer, ce serait s'écarter de comportement moutonniers : « C'est de faire quelque chose et de dire : "Voilà ! On n'est pas..." Je pense qu'on est tous un peu comme ça. On est tous... On vit dans le système... On n'a pas forcément envie d'y être, donc, c'est cette petite façon à nous de dire : "On est là quand même, on n'est pas des moutons. On n'est pas des pions qu'on peut déplacer. Aujourd'hui j'ai décidé. Non ! De prendre ce chemin là, de faire ça." Moi, c'est la seule chose que je trouve encore respectable et noble... Enfin, qui est intéressante dans le graffiti. En même temps, j'ai toujours été comme ça aussi. Je m'éclate avec des mecs comme ça, des

cartonneurs. Il y en a qui vont dire qu'untel n'a pas de style, alors qu'il défonce les rues. Moi, je dis : "En attendant mec, tu vois... " »

En poursuivant son propos, Nikos s'attarde sur la normativité qu'il réproouve. Le graffiti est alors présenté comme un instrument d'émancipation : *« Il y a pleins de gens qui ont des revendications. Il n'est pas permis qu'ils s'expriment. Et bien, ils ont choisi le graffiti pour s'exprimer. Pour des revendications politiques ou amoureuses, mettre quelque chose sur un mur, c'est mettre l'empreinte d'un sentiment. Je ne comprends pas les gens qui passent devant et qui arrivent à nier ça. À ne pas voir cette réalité, et à voir ça pour de la simple détérioration. Simplement parce qu'on se fait pas bouffer par une certaine société... Ils ont de la merde devant les yeux. Ils préfèrent tout en blanc, tout le monde pareil. Il n'y a plus de place pour la diversité. Tous les angles à 90°... Dans une société qui ne fait que de la destruction, que d'effacer, ça te met la rage et tu te rends compte que ça te conforte dans ton idée. Qu'il n'y a aucune place pour les gens qui veulent s'exprimer. »*

D. 2. Justifications individualistes

Les recherches de Sigmund Freud l'ont conduit à affirmer que, parmi les besoins éprouvés par l'homme, on trouve celui de réalisation de soi, de réussite. Le processus répond à la pulsion narcissique. Le *moi* se situe entre la réalité et le désir, entre le *ça* et le *surmoi*. L'individu adapte son *moi* à la réalité et à ses exigences pulsionnelles. Le graffiti apparaît pour ses praticiens, comme un moyen d'assouvir une pulsion narcissique, d'affirmation du *moi*, insatisfaites par une moindre reconnaissance sociale. Dans les formes des graffiti, leurs auteurs projettent leur idéal du *moi*. Ils représentent des images qu'ils jugent satisfaisante d'eux-mêmes. L'affirmation exacerbée du *moi* idéal accompagne la constitution de personnalités remarquables¹²⁴. Les personnes qui y satisfont de manière extraordinaire deviennent charismatiques. Un individu est charismatique, lorsque d'autres transfèrent leur idéal du *moi* sur celui-ci. Le personnage charismatique ouvre de nouvelles voies.

Max Weber définit le charisme comme *« la qualité extraordinaire (à l'origine déterminée de façon magique tant chez les prophètes et les sages, thérapeutes et juristes, que chez les chefs des peuples chasseurs et les héros guerriers) d'un personnage, qui est, pour ainsi dire, doué*

¹²⁴ Sigmund Freud (2012), *Pour introduire le narcissisme*, trad. fr., Paris, Payot (1^{re} éd. allemande : 1914).

*de forces ou de caractères surnaturels ou surhumains ou tout au moins en dehors de la vie quotidienne, inaccessibles au commun des mortels ; ou encore qui est considéré comme envoyé par Dieu ou comme un exemple, et en conséquence considéré comme un chef*¹²⁵. Un individu est jugé charismatique quand ceux qui le perçoivent comme tel établissent un lien d'affection avec lui. La reconnaissance et la gloire sont associées à une autorité. Alain Vulbeau, parle du graffiti comme d'un « *carnaval graphique* ». Appuyant son argumentation à partir du personnage de Zorro, signant à la pointe de son épée, l'auteur compare le tagueur à une sorte de super héros¹²⁶. Nous sommes proche du surhomme de Nietzsche. L'aspiration à la surhumanité serait liée à une volonté de puissance et d'éternité. Cette volonté donne sens à la vie, dénuée de but. C'est un dépassement de soi qui se conçoit dans l'écart à la norme et par l'inversion des valeurs¹²⁷.

Dans *L'Espace Potentiel*, Donald Winnicott, explique que la transformation de l'espace est un invariant anthropologique. Nécessaire à la construction de soi, l'opération ne relève pas obligatoirement de l'art. Ludique et en l'absence de règles explicites, elle s'apparente à un jeu. Winnicott distingue deux formes de soi : le conforme, normé, et le vrai « *self* », façon individualiste d'être en vie. L'expression individualiste du soi est socialement désapprouvée, étiquetée déviante. Les acteurs prenant part à ce jeu n'en sont pas moins isolés. Leur besoin de reconnaissance est satisfait dans des cercles de sociabilités déviantes¹²⁸. La déviance héroïque, c'est aussi ce qui, dans une société, favorise l'émergence de nouvelles pratiques et de nouvelles manières de penser : « *Selon le philosophe Turner, un héros, c'est-à-dire, suivant les termes de Machiavel, une personne qui a de l'audace, de la prouesse et de la chance (fortuna), obtient cette qualité auprès de ses partisans potentiels parce qu'il a la capacité de transformer les attentes de ces derniers. Turner explique que le charisme est l'aptitude à créer de nouvelles possibilités, à montrer que des attentes fondamentales pouvaient se voir réalisées, alors que cela semblait impossible.* »¹²⁹ L'héroïsation des graffeurs contemporains, les vocations qu'ils suscitent, sont liées, d'après Denys Riout, à la manière dont leurs activités sont réprimées : « *La dureté de la répression joue un rôle : elle facilite la*

¹²⁵ Max Weber (1995), *Économie et société*, trad. fr., Paris, Plon (1^{re} éd. allemande : 1922), p. 320.

¹²⁶ Alain Vulbeau (1992), *Du tag au tag...*, op. cit.

¹²⁷ Friedrich Nietzsche (1961), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Hayes Barton Press (1^{re} éd. allemande : 1892).

¹²⁸ Donald Winnicott (2002), *L'Espace potentiel. Entre jeu et réalité*, trad. fr., Paris, Gallimard (1^{re} éd. américaine : 1975).

¹²⁹ Edward Berenson (2010), « Le Charisme et la construction des héros de l'Empire en Grande-Bretagne et en France, 1880-1914 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 185, décembre, p. 65.

renaissance et l'actualisation du fascinant mythe de l'artiste maudit, poursuivi par la vindicte des autorités en place. Elle héroïse l'action de ceux qu'elle désire combattre. »¹³⁰

« Les héros peuvent y parvenir en particulier en servant d'exemples et en faisant œuvre de pionniers : ils peuvent ainsi montrer que l'on peut faire quelque chose que l'on pensait particulièrement dangereux sans trop de dommages [...]. Quand bien même il serait trop difficile pour d'autres de s'engager sur les voies ouvertes par les héros, les personnages charismatiques parviennent à créer des perspectives nouvelles. Il leur suffit pour cela de montrer l'exemple et de permettre au plus grand nombre de s'associer, fût-ce de manière indirecte et par procuration, à leurs réussites. »¹³¹ Jules Verne a créé un personnage héroïque, Arne Sanussem, ayant balisé son chemin de graffiti. Dans le cratère du Sneffels, un volcan islandais, le professeur Lidenbrock accompagné de son disciple et neveu, Axel, s'engouffrent. Ils suivent les traces du défunt explorateur, qui aurait atteint le centre de la Terre : « Là, sur une plaque de granit, apparaissaient deux lettres mystérieuses à demi rongées, les deux initiales du hardi et fantastique voyageur. »¹³²

Une logique individualiste et anti-utilitariste est déployée par les graffiteurs. Pour Manuel, le graffiti, « c'est égoïste, ça ne sert à rien du tout ». « Nous, on fait ça. Les gens peuvent croire qu'on impose quelque chose, mais quelque part, on n'a rien à vendre. On ne les manipule d'aucune sorte. On essaye de leur mettre une fenêtre sur la réalité. On montre que les murs sont tous blancs, et que derrière, il se passe des choses », dit Nikos. Derrière l'uniformité des murs, se cache l'individualité des hommes. Le refus de la conformité aux normes sociales s'explique par le besoin de réalisation de soi et de reconnaissance. En ce sens, pour Malik, le graffiti a été un palliatif à des mécanismes d'intégration défailants et n'amenant pas à la construction d'une image satisfaisante de soi : « Il n'y a pas de reconnaissance par rapport à l'individu. La société ne te reconnaît pas en tant qu'individu. Elle te reconnaît en tant qu'individu qui travaille, qui est actif, qui a une place, des compétences. Le reste des gens, comme moi quand j'étais mino, n'a pas de reconnaissance. On nous appelait "les sauvages". C'est-à-dire qu'on était les descendants des sauvages. On arrivait là, et au lieu d'habiter dans une case en bois, on était dans des blocs en béton. »

¹³⁰ Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux et Denys Riout, *Le Livre du graffiti...*, op. cit., p. 70

¹³¹ Edward Berenson (2010), « Le Charisme et la construction des héros de l'Empire en Grande-Bretagne et en France, 1880-1914 »..., op. cit.

¹³² Jules Verne (1995), *Voyage au centre de la terre*, Paris, Le Livre de poche, p. 324 (1^{re} éd. : 1864).

Mathieu exprime une violence dans ces propos. Son origine, il l'attribue à celle qu'il a connu. Il la conçoit comme une forme d'exercice de la justice : « *Voilà, n'empêche qu'on est tous un peu comme ça. On n'aime pas l'injustice au fond de nous. On a un peu d'éthique. On a des valeurs en nous. Tant qu'ils continueront à penser qu'on est des délinquants, qu'on est des merdes et qu'on n'a pas de cerveau, on continuera à se comporter comme ce qu'on a en retour. J'ai trente ans. J'ai commencé à mûrir mais il y a des trucs comme ça où je n'arrive pas... Genre l'injustice, ça y'est, je monte au créneau. Au quart de tour je monte au créneau. Je suis trop stupide. Quand des flics arrivent, me braquent avec un flingue, m'insultent, là, je suis prêt à me braquer. Come on ! Je suis prêt à répondre aux gens comme ils me répondent.* »

Le graffiti, c'est la fabrication d'une identité remarquable : « *Quand tu es tout seul, ça te crée ton propre univers. Par rapport à ce que tu écoutes, par rapport à où tu vis, par rapport à ce que tu es* » (Malik.) L'individu est au centre de sa construction existentielle. Malik met en avant l'originalité en l'opposant à la normalité : « *Chacun a sa touche personnelle. C'est un rayonnement international mais avec un fonctionnement individuel. Et c'est ça qui est fort. C'est comme un logiciel que chacun utiliserait dans son coin avec sa manière, ses lettres, ses codes [...]. Le tag m'a apporté beaucoup. C'était de me dire : "Démarque toi ! Soit original !" Car le tag, c'est être original. Il n'y a pas plus original qu'un tag [...]. Il y a un truc qui est plus fort que tout, c'est d'aller poser ton blaze. Tu te sens existant.* » Jean-Charles évoque l'aspect libérateur de sa pratique : « *Ce qui me plaît dans le graffiti, c'est d'être libre.* » Il poursuit, disant que cette libération est motivée par une aspiration à la distinction individuelle : « *Tous, on a ce désir de se sentir une individualité, de se sentir libre, différents.* »

Enfin, la définition d'une identité individuelle par le graffiti est aussi une revendication de reconnaissance sociale. Selon Nikos, « *quand tu mets ton nom sur un mur, tu montres que tu existes aux yeux des gens. Tu leur montres que tu n'es pas comme eux. Tu leur montres qu'il y a des gens qui sont différents et qu'ils doivent les accepter.* » Marc, lui, l'exprime plus explicitement : « *Il n'y a pas vraiment de but dans ma démarche de graffiti. C'est pour me faire plaisir à moi. C'est pour passer des bons moments avec des amis. Et puis j'ai le petit côté égocentrique qu'on a tous en tant que tagueurs, d'être reconnu par des gens.* » La reconnaissance qu'il invoque est avant tout celle du groupe de pairs.

Le système de justification déployé par les graffiteurs se discute à la vue d'éléments philosophiques. « *Ce n'était pas pour rigoler. C'était une histoire de territoire, d'existence, de rapports terre/terre* », précise Malik. En inscrivant leur nom sur les murs et les trains, les graffiteurs se relient à l'humanité en tant qu'ils considèrent leur pratique comme relevant d'un invariant anthropologique. Cette vision d'une nature humaine expressive serait interdite de se réaliser. Cela est imputé à l'inégalité d'accès à l'espace, approprié. Une justification sociologique est donc invoquée par les graffiteurs. Enfin, le graffiti est l'expression d'une individualité difficilement extériorisable en l'état actuel des règles sociales, d'un besoin de reconnaissance.

Interrogé par Éric Fournet, Karim Boukercha décrit en ces termes les raisons qui conduisent les graffiteurs dans leurs activités : « *Le graffiti est un besoin. D'expression et d'aventure... On vit dans une société qui bride beaucoup les énergies. Le graffiti permet de sortir du cadre et récupère les codes de notre société en les détournant de façon inconsciente. Faire la pub de son nom sans n'avoir rien à vendre. Écrire partout sans avoir de message, hormis celui d'exister, etc. Le graffiti est une réaction instinctive à notre environnement [...]. Le graffiti ne meurt pas car c'est un besoin. Il est généré par son époque. Il est apparu avec elle. Il disparaîtra quand la société aura changé et que des jeunes et des moins jeunes ne ressentiront plus le besoin de signifier qu'ils existent de cette manière. On ne fait jamais quelque chose sans raison... On est dans l'ère de l'argent roi, les writers font quelque chose qui n'en rapporte pas. On est dans l'air de la technologie reine, les tagueurs font tout à la main. On est dans l'air de la sur-communication, les tagueurs utilisent une communication à sens unique, assez proche de l'autisme finalement, vu qu'on ne peut pas lui répondre.* »¹³³

¹³³ Karim Boukercha et Éric Fournet (2011), « La passion et l'envie », *Innercity*, n° 26, juin-août, p. 36-37.

Conclusions de la première partie

Originnaire des États-Unis, le *tag* est un langage graphique lié au mouvement *hip-hop*, et partagé dans les villes européennes depuis une trentaine d'années. Le principe du *tag* est, pour ses praticiens, de se faire un nom, de le mettre en scène à travers l'utilisation d'un corpus de signes, dans l'espace public. C'est une pratique collective qui s'est diffusée de manière marginale au sein de groupes de sociabilités juvéniles, masculines et urbaines. Les graffiti sont illisibles pour quiconque manque de clefs pour les déchiffrer. C'est un système de communication réservé à des initiés.

Les graffiti, tracés par des jeunes dans l'espace public, sur les façades et le mobilier urbain, les wagons des trains sont le fait de différents types d'auteurs. L'étude d'une « scène » graffiti, celle de Besançon, permet d'appréhender des aspects de la chaîne de transmission. Cette scène est structurée, de manière générationnelle, selon le niveau technique, le style et surtout, selon l'engagement sur le terrain. C'est un mouvement compétitif, traversé de ruptures et d'alliances. Au cours de ses quelques années d'existence, la pratique du graffiti a changé. Desh, par exemple, est un « ancien », il s'est démarqué par l'abondance de ses graffiti et leurs qualités formelles. Il témoigne de l'importance de l'influence parisienne, et du *hip-hop* émergent, dans l'ancrage du mouvement graffiti en province, dans les quartiers populaires. Ses expériences traduisent la dialectique du mouvement graffiti. Cette pratique l'a, en effet, fait entrer aux Beaux-Arts, puis en prison. Sur ses traces, Julien, plus jeune, s'est engagé. Il représente la « nouvelle école ». Originnaire d'un milieu modeste, il est né « dans » le graffiti. Il s'y est mis, influencé par les médias de masse et la place, désormais importante, du *hip-hop* dans l'offre culturelle. Il a peint dans de nombreuses villes d'Europe.

Les graffiteurs se décrivent « pris au jeu ». La mise en scène d'une identité extraordinaire, représentée par le graffiti, n'est possible que par un engagement corporel fort. Transgression, prise de risques, aventure conditionnent le processus créatif. C'est une quête de reconnaissance sociale, régie aussi par un « code d'honneur ». Une violence interne, médiatisée par le *toy*, garantit l'entre-soi, et la place que chacun y tient. Une étude minutieuse de la bombe aérosol, comme outil privilégié des graffiteurs, conduit à la concevoir comme un symbole identitaire. Détournée des rayons des magasins, elle porte des valeurs belliqueuses, viriles. L'enjeu principal du graffiti est existentiel. Pratiqué de manière illégale, le graffiti

implique l'acceptation du sacrifice de soi. Des fresques, peintes en l'hommage de graffiteurs décédés, victimes de leur « style de vie », en attestent. Les récits qu'ont faits Julien et Jean-Charles de leurs expéditions aux bords de rails sont saisissants. L'appréciation de l'adrénaline est recherchée, leur permet de se « sentir vivre ».

Le graffiti comme expérience de l'écart est aussi le fait de jeunes en souffrance. Ils trouvent, dans cette pratique, un palliatif à la défaillance des mécanismes d'intégration conventionnels. Difficultés scolaires, familiales, professionnelles déterminent leur carrière, pour une période plus ou moins longue. Exprimant un besoin de réalisation de soi, de reconnaissance sociale et l'assouvissant en enfreignant les lois de la propriété, les graffiteurs sont étiquetés déviants et réprimés en conséquence.

DEUXIÈME PARTIE

SUR LA RÉPRESSION DU GRAFFITI

Dans cette partie, sont présentés des éléments relatifs à la répression du mouvement graffiti. Comme terrain de cette entreprise, les réseaux ferrés ont une place de tout premier ordre. Du métro de New York à celui de Paris, il y a eu une transposition du modèle répressif du graffiti. En France, le cadre législatif a été adapté pour la prise en compte des délits de graffiti. À travers des récits de condamnés, nous verrons quels rapports sociaux se tissent entre acteurs des institutions judiciaires et graffiteurs. Ensuite, on s'intéressera aux manières dont est décrit le phénomène dans les médias, notamment dans les journaux télévisés, les reportages d'information, la presse locale. Nous traiterons des peurs suscitées par les graffiti. Enfin, nous nous attarderons sur l'effacement des graffiti, sur ses fondamentaux idéologiques.

CHAPITRE V

LA LUTTE ANTI-GRAFFITI SUR LE RAIL

A. De New York à Paris, transposition d'un modèle répressif

Initié sur le métro de New York dès les années 1960, le mouvement graffiti a suscité des réactions répressives de la part des gestionnaires du réseau de transport, des politiques locaux. Alors que des jeunes, à Paris, se sont inscrits dans le mouvement, en peignant aussi le métro, leurs activités font l'objet de tentatives de gestion. À problèmes équivalents, solutions similaires. La lutte anti-graffiti à New York s'inscrit dans l'histoire de la constitution de l'idéologie sécuritaire. Celle-ci a été théorisée en 1982 par James Wilson et Georges Kelling¹³⁴. Elle repose sur le principe que les traces visibles d'incivilités induisent l'émergence d'une criminalité de plus en plus grave. C'est sur l'exemple de la « fenêtre brisée » (*broken window*) que s'appuie ce propos : un bâtiment qui aurait une fenêtre cassée et qui ne serait pas réparé signifierait que l'édifice est délaissé. Les autres fenêtres seraient alors brisées les unes après les autres. Si les actes délictueux, surtout minimes, ne sont pas punis rapidement, leurs auteurs seraient incités à récidiver, à s'orienter vers des délits plus importants. Durant les années 1980 et 1990, la « petite délinquance » a été traitée à New York selon le prisme de la tolérance zéro. C'est-à-dire que pour des délits de moindre gravité, des punitions « exemplaires » ont été prononcées. Bernard Harcourt est connu pour ses critiques de l'idéologie sécuritaire. Selon lui, la répression de la petite délinquance ne concourt pas plus à faire diminuer la criminalité qu'à donner « l'illusion de l'ordre », et à durcir les conditions de vie des populations aux ressources faibles¹³⁵. La littérature dédiée à l'idéologie sécuritaire évoque le graffiti comme une des traces délictueuses contre laquelle les politiques de New York et les gérants du métro ont lutté. Ici, le métro de New York est considéré comme un laboratoire de constitution de l'idéologie sécuritaire, et le métro de Paris comme un terrain d'expérimentation relais, en France. Dans son article « Ce vent punitif qui vient d'Amérique »¹³⁶, Loïc Wacquant expose la transposition de la politique de tolérance zéro élaborée aux États-Unis en France. De ses vecteurs de diffusion, on retient l'importance du

¹³⁴ Georges Kelling et James Wilson (1982), « Broken Windows », *The Atlantic Monthly*, mars, pp. 29-38.

¹³⁵ Bernard Harcourt (2006), *L'Illusion de l'ordre. Incivilités et violences urbaines : tolérance zéro ?*, trad. fr., Paris, Descartes (1^{re} éd. américaine : 2001).

¹³⁶ Loïc Wacquant (1999), « Ce vent punitif qui vient d'Amérique », *Le Monde diplomatique*, avril, pp. 24-25.

rail et du graffiti. En effet, de la MTA (Metropolitan Transportation Authority) à la RATP (Régie autonome des transports parisiens), puis à la SNCF (Société nationale des chemins de fer français), des discours et pratiques sécuritaires ont été développées afin de contrer les actions des graffiteurs (vidéosurveillance, installation de barbelés...).

A. 1. *L'effacement des graffiti du métro de New York et la répression de ses peintres*

La campagne de nettoyage des wagons de la MTA, à New York, a commencé quelques années après l'émergence du mouvement *tag*, en 1972. En 1988 elle a abouti à la disparition totale des graffiti sur métro. Pour la simple année 1972, le nombre d'interpellations de graffiteurs est important : « *En janvier 1973, le New York Times rapporte qu'environ 1500 "jeunes" ont été arrêtés au cours de l'année précédente et qu'un sur trois aurait été condamné à des travaux de nettoyage.* »¹³⁷ Bernard Fontaine mentionne que, d'après un article du *Soho News* daté du 16 février 1982, on compterait 5 000 graffiteurs dans la ville de New York. À cette date, les métros de la ville étaient tous peints. Le maire de la ville, Edward Koch, a commandé une campagne médiatique de prévention contre le graffiti : « *Dans les métros et les bus, des bandeaux publicitaires scandent : "Make your mark in society, not on society" (Laisse ton empreinte dans la société, et non à ses dépens). Et pour faire décrocher les jeunes accros au writing, plusieurs célébrités du moment se prêtent au jeu en posant sur les affiches. Les boxeurs Hector Camacho et Alex Ramos, le joueur de base-ball Dave Winfield ou encore les acteurs du film Fame, succès populaire qui raconte l'histoire d'un groupe de jeunes danseurs et chanteurs avides de gloire, se font passeurs de messages. La campagne est même déclinée en spots télévisés.* »¹³⁸ Un des slogans, accolé aux portraits d'Hector Camacho et d'Alex Ramos, est le suivant : « *Take it from the champs, graffiti is for chumps* » (« *Tiens-le-toi pour dit de la part de vrais champions, le graffiti, c'est pour les crétins* »). La compétition et la recherche de renommée des graffiteurs sont mises en parallèle avec la pratique sportive. Le sport est présenté comme un mode de construction identitaire qu'ils pourraient pratiquer à moindre mal pour la collectivité. Comme mode de « *civilisation des mœurs* »¹³⁹, le sport aurait ici pour rôle de désorienter les activités des graffiteurs dans un cadre légitime, celui

¹³⁷ Emmanuel Moyne (2004), « Beauté vandale : de la répression à la protection du graffiti », in Jean-Michel Lecomte (sous la dir. de) *Patrimoine, Tags et Graffs*, op. cit., p. 154.

¹³⁸ Bernard Fontaine (2012), *Une histoire du graffiti...*, op. cit., p. 60.

¹³⁹ Norbert Élias (1994), *Sport et civilisation : la violence maîtrisée*, trad. fr., Paris, Fayard (1^{re} éd. anglaise : 1986).

« des vrais champions ». Pierre Bourdieu notait que « les sports [sont] un moyen d'occuper au moindre coût les adolescents [...] ; lorsque les élèves sont sur le terrain de sport, ils sont faciles à surveiller, ils s'adonnent à une activité "saine" et ils passent leur violence sur leurs camarades au lieu de la passer sur les bâtiments ou de chahuter leurs maîtres »¹⁴⁰.

Le budget consacré par la MTA pour effacer les graffiti des métros, selon Alain Vulbeau, s'est élevé à 52 millions de dollars par an entre 1984 et 1989. Mille employés ont nettoyé les 6245 wagons et les 465 stations des 23 lignes¹⁴¹. Chaque nouveau métro peint était immédiatement immobilisé pour aller au nettoyage. Afin d'empêcher les graffiteurs de rentrer dans les entrepôts du métro, des dispositifs anti-intrusion ont été mis en place. Une double rangée de grillage, surmontée de barbelés, a été installée autour des dépôts du réseau. Entre, circulent des chiens. En parallèle de l'effacement des graffiti, la *Graffiti Vandal Squad* a été créée pour arrêter des graffiteurs. L'un de ses membres, Joseph Rivera, raconte dans un livre vingt années de carrière à traquer les graffiteurs¹⁴². Ivor Miller, rapporte les propos du lieutenant Chiulli, du *MTA Graffiti Vandal Squad* : « Je pense simplement que c'est une atteinte à la propriété publique. Monsieur Gunn (chef de la MTA) ne veut pas que les gens prennent des photos de graffiti. Il considère que c'est faire la promotion du graffiti. Nous n'utilisons pas les termes graffiti et art dans la même phrase. Et il a raison. Ce que nous ne voulons pas, c'est laisser ces gamins devenir célèbres. Nous essayons de casser leur esprit. »¹⁴³ En 1983, Mickaël Stewart, vingt-cinq ans, est décédé à l'hôpital une heure après avoir été attrapé par la *Vandal Squad*¹⁴⁴. Dans une interview de 1988, réalisée par Ivor Miller et rapportée par Emmanuel Moyne¹⁴⁵, le graffiteur Lee s'exprime avec dépit sur l'effacement : « Quand les humains ne comprennent pas quelque chose, ils veulent le détruire, l'abolir. Et c'est ce qui est arrivé. Le nettoyage des métros est probablement la chose la plus terrible que la mairie de New York ait faite. Ce fut un holocauste artistique. »¹⁴⁶.

¹⁴⁰ Pierre Bourdieu (1980), « Comment peut-on être sportif ? », in Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, p. 186.

¹⁴¹ Alain Vulbeau (1992), « Les tags, spectres de la jeunesse », *Annales de la recherche urbaine*, n° 54, mars, pp. 61-67.

¹⁴² Joseph Rivera (2008), *Vandal Squad. Inside the New York City Transit Police Department, 1984-2004*, New York, Powerhouse.

¹⁴³ Ivor Miller (1994), « Piercing : the dynamics of style », *Calligraphy Review*, vol. 11, n° 1, janvier, pp. 20-33.

¹⁴⁴ Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux et Denys Riout (1990), *Le Livre des graffiti...*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁵ Emmanuel Moyne est avocat. Il a défendu des graffiteurs lors de procès et a écrit sur la répression du graffiti.

¹⁴⁶ Emmanuel Moyne (2004), « Beauté vandale... », *op. cit.*, p. 154.

Pour « casser l'esprit » du graffiti, précise Emmanuel Moyne, les autorités de New York œuvrent à empêcher des publications y étant relatives. L'avocat présente l'affaire d'Espo : « *Le 30 novembre 1999, Espo est arrêté à New York alors qu'il vient de publier, au mois de septembre de la même année, The Art of Getting Over (Stephen Powers, St. Martin's Press, 1999). Son appartement est perquisitionné : les policiers sont munis d'un mandat qui leur permet de saisir tout document écrit faisant référence au graffiti (New York City Graffiti Artist ESPO arrested on heels of publication of hit book, communiqué de presse du 2 décembre 1999, disponible sur www.graffiti.org). Sont saisis des livres, des magazines, des cassettes vidéo et de la peinture mais également des œuvres. L'avocat d'Espo, Ronald L. Kuby s'en indigne : "La guerre que la ville de New York mène contre les artistes a pris un nouveau tournant hier avec la perquisition menée au domicile de Stephen Powers [...]. Je n'ai jamais vu un mandat de perquisition autorisant une fouille aussi générale et la saisie de documents constitutionnellement protégés. L'infraction de graffiti est dérisoire en comparaison avec l'assaut de la nuit dernière à l'encontre du Premier Amendement." Aux termes du premier amendement de la Constitution américaine, "le Congrès ne fera aucune loi qui touche l'établissement ou interdise le libre exercice d'une religion, ni qui restreigne la liberté de parole ou de la presse [...]"* »¹⁴⁷.

Le magazine *Innercity*, spécialisé dans le graffiti, a publié un article d'information et de soutien à Ket (Alain Maridueña), un peintre et éditeur new-yorkais, risquant vingt et un ans de prison : « *En octobre 2006, une unité spéciale d'investigation de la police de New York l'a arrêté, pour avoir laissé sa trace sur les trains et les murs de la ville de New York. C'est au siège de sa maison d'édition que la police l'a interpellé et a saisi des documents, des photos et tout un matériel informatique. En mars 2007, la police est de nouveau venue chez lui pour l'arrêter pour des faits commis sur Brooklyn, Manhattan et dans le Queens. Après avoir promis de se présenter à l'audience pour répondre de ses actes, Ket a été libéré par le juge de Brooklyn. Il a ensuite de nouveau été arrêté et conduit sur Manhattan pour être entendu une seconde fois. Le juge de Manhattan a exigé une caution de 50 000 dollars (36 500 euros) pour sa libération ! Plus tard, Ket a été transporté de sa cellule de Manhattan à une cour du Queens pour faire face à un troisième acte d'accusation. Le juge a cette fois-ci demandé 10 000 dollars. Ket a finalement été libéré courant mars après avoir rassemblé l'argent de sa*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 154.

caution avec sa famille et ses amis. Jusqu'à ce jour, il avait un casier judiciaire vierge. Il risque aujourd'hui jusqu'à 21 années de prison (de 3 à 7 ans pour chaque district). »¹⁴⁸

A. 2. La RATP en lutte contre les graffiteurs

Au début des années 1980, ayant disparu du métro new-yorkais, les graffiti *hip-hop* sont reproduits en Europe. À Paris, une poignée d'initiés s'adonne à l'activité. Dans son ouvrage, *Descente interdite*, l'ancien graffiteur Karim Boukercha décrit l'évolution de la lutte anti-graffiti dans le métro parisien¹⁴⁹. On constate des similarités entre les stratégies mises en place par la MTA et celles de la RATP. La RATP a créé des équipes chargées de l'effacement des rames, elle a renforcé la surveillance du réseau, a mené des campagnes de communication, a formé une brigade spécialisée dans la recherche des graffiteurs. Seulement, en raison de la complexité de son réseau, la RATP, contrairement à la MTA, n'a toujours pas atteint ses objectifs.

En juin 1988, Bernard Gantois, le chef du service de l'aménagement et de l'entretien de la RATP annonçait dans *L'Express* : « *C'est la guerre. Et je la gagnerai à n'importe quel prix. Les tagueurs le savent.* »¹⁵⁰ Interviewé sur *France Inter*, il poursuit : « *1985, arrivée des graffiti de type New York dans le métro. 1986, après avoir cédé devant l'invasion des graffiti, nous nous battons. Et cette bataille, je la gagnerai parce que c'est ma mission pour les voyageurs. Il n'y a aucun caractère de vengeance madame ! Je suis un monstre froid qui défend ses voyageurs. Ils ont un avantage : ils vont vite et sont insaisissables. Mais avec mes nouveaux revêtements qui permettent d'effacer facilement les tags, j'ai conquis les quais du métro et les couloirs. Ils ont encore les accès aux stations et à l'intérieur des rames, mais je les aurais ! [...] Je n'hésiterai pas à avouer que nous avons effectivement flotté en 1983-84 quand il y avait l'amorce du phénomène encore très peu répandu. Mais une réflexion et des sondages ont été faits. Et quand nous avons constaté l'allergie virulente de la majorité des voyageurs à ce phénomène, les décisions ont été prises de nous lancer dans la bataille. 95 % des usagers sont contre les graffiti. Les 5 % restants, ce sont les tagueurs eux-mêmes ! Il n'y a pas à tergiverser, tout affichage ou graffiti clandestin est illégal. Tant que cela se cantonnait à "J'aime Chirac !", "J'aime Liliane !", le mal n'était pas grand. Il s'agissait d'une*

¹⁴⁸ « 21 ans de prison pour graffiti à New York. C'est ce que risque Ket si vous ne l'aidez pas ! », *Innercity*, n° 13, septembre-novembre 2007, p. 4.

¹⁴⁹ Karim Boukercha (2011), *Descente interdite*, Paris, Alternatives.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 8.

*petite maladie irritante, soignée pour deux ou trois millions de francs inclus dans le budget du nettoyage. Mais depuis 1986, nous assistons à un véritable déferlement. Nous ne pouvons pas laisser faire ça [...]. La RATP a dépensé 14 millions de francs en 1986, soit trois fois plus que l'année précédente pour lutter contre les graffiti. Et 25 millions de francs en 1987.»*¹⁵¹ Dans ce discours, Bernard Gantois se pose en salvateur d'un métro sain. Le vocable de la maladie est invoqué pour qualifier le graffiti. Il provoque « *l'allergie virulente* ». Cette « *maladie* », elle vient de loin. Les graffiti sont arrivés de New York, ils « *envahissent* », sont apportés clandestinement, « *on assiste à un véritable déferlement* ». Face à ce qui est conçu comme l'incorporation de corps étrangers, une invasion, la logique déployée par l'administrateur est à la lutte, « *la bataille* ». Ces propos s'appuient sur une volonté partagée par les voyageurs de ne pas voir de graffiti. Enfin, Bernard Gantois expose les coûts de ses actions, démontrant ainsi le coût social du graffiti, ce qu'il fait perdre à la collectivité.

Afin de mieux cerner les motivations des auteurs de graffiti, les dommages qu'ils occasionnent, et pour leur mener « la guerre », la RATP a commandé une étude au sociologue Michel Kokoreff, qu'il publiera sous le titre *Le Lisse et l'incisif*¹⁵². Le titre de l'ouvrage dévoile déjà l'aspect dual du mouvement graffiti. En 1989, le président de la RATP, Christian Blanc, annonce un plan nommé *Reconquête du territoire* et visant l'élimination des graffiti. Avec 110 membres, un Groupe d'intervention et de protection de réseaux (GIPR) a vu le jour. De même, une brigade anti-graffiti a été créée. L'objectif de la RATP était alors de mettre un terme aux graffiti en trois ans. En 1990, des *tags* ont été effacés. D'après Bernard Fontaine, cette année-là, 70 millions de francs ont été dédiés par la RATP à l'effacement des graffiti¹⁵³. Chaque rame peinte a été immobilisée et remise en état. Afin de faciliter l'effacement des graffiti suivants, la RATP, comme la MTA de New York, a mis en place le plastifiage de ses rames, à l'aide de films polyester. Sur le plan de la communication, au-dessus des voitures, la RATP a imposé un bandeau : « *Graffiti : 5,5 millions de francs pour nettoyer les trains de cette ligne. Protégeons ensemble le bien public !* » Dans les mêmes temps, les graffiteurs de la capitale sont de plus en plus nombreux, de mieux en mieux organisés, plus radicaux. La rayure des vitres et des carrosseries est une solution qu'ils adoptent pour que leurs traces persistent dans le métro. Le premier mai 1991, les voyageurs découvrent la réponse de graffiteurs à la lutte menée à leur rencontre. Le groupe VEP (Vandales en puissance) avait

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁵² Michel Kokoreff (1990), *Le Lisse et l'incisif. Les tags dans le métro*, Paris, Institut de recherche et d'information socio-économique.

¹⁵³ Bernard Fontaine (2012), *Une Histoire...*, op. cit., p. 100.

alors graffité la station du Louvre, une des plus belles de Paris. S'ensuit, dans les médias, une expression d'indignation et une enquête. Oeno revient sur cet événement : « *J'ai voulu me venger en attaquant leur "joyau". Leur belle station Louvre. Qui sème le vent récolte la tempête ! J'avais fait des repérages la semaine précédente, et j'ai fixé l'opération au premier mai, juste pour énerver les fachos qui se réunissaient là-bas à cette date pour le défilé du Front national [...]. On a débarqué sur place à quatre heures du matin, et une petite demi-heure plus tard, le massacre était perpétré [...]. Folie médiatique... On savait que ce serait retentissant, mais pas à ce point-là ! La une du 20 heures à la télé. Toute la presse en boucle, jusqu'au Times à l'étranger. Automatiquement s'en sont suivies des consignes ministérielles : attrapez-les coûte que coûte !* »¹⁵⁴ Indirectement dénoncé par un journaliste de VSD ayant publié son portrait, Oeno a été incarcéré à Fleury-Mérogis. C'est le premier graffiteur français à avoir connu ce type de peine. « L'affaire du Louvre » aura, par la suite, une influence sur la politique pénale du graffiti en France.

En avril 1992, la RATP est résolue à redorer son image. Les rames de première classe, où les graffiteurs s'attardent le plus, sont supprimées. Une campagne de communication, nommée *L'esprit libre*, est mise en place. Le logo, les tickets, les rames sont redessinés. Des affiches anti-graffiti sont apposées dans les couloirs du métro : « *Bien que nos galeries soient les plus fréquentées, certains modes d'expression n'y auront plus leurs places.* » En bas de l'affiche est inscrit : « *Venue des USA, la mode des graffiti déferle en France. Ce mode d'expression, comme tous les autres, nous le respectons. Mais imposer à des milliers de voyageurs un graffiti tous les mètres, c'est le mépris de la liberté. C'est pourquoi nos équipes de nettoyage effacent systématiquement toute trace de tag dans le métro et les bus. Les mesures prises par la RATP permettront à nos voyageurs de circuler plus sereinement, l'esprit libre.* » On peut voir, en l'espace de quelques années, que le discours de la RATP est devenu plus policé. D'une « *maladie* », on passe à un « *mode d'expression* ». D'une « *invasion* », on passe à une « *mode* ». La « *guerre* » n'est plus évoquée, « *ce mode d'expression, nous le respectons* », peut-être pour ne pas attirer trop d'excursions graffiti. Le graffiti encombre le regard et l'esprit, et c'est contre quoi la RATP semble vouloir lutter, pour que sa clientèle ait « *l'esprit libre* ». Karim Boukercha précise le coût de la campagne : « *Évidemment pour la RATP, il ne s'agit pas que de communiquer. Son président Christian Blanc sait les tagueurs sonnés par les avancées en matière de sécurité et de nettoyage. Son but : les mettre hors jeu d'ici 1995.*

¹⁵⁴ Karim Boukercha (2011), *Descente interdite...*, op. cit., pp. 92-93.

Pour cela, la Régie alloue un budget de 80 millions de francs pour protéger ses surfaces et les effacer. Consacrant à cette mission 170 ouvriers cinq jours sur sept, de jour ou de nuit. Le problème des rames en partie réglé, la RATP veut maintenant résoudre celui des stations. Une nouvelle procédure appelée SIC (Signalement-interventions-contrôles) est lancée en septembre 1992 et va s'avérer d'une efficacité redoutable sur les trois années à venir. Trois fois par jour, le chef de station est chargé de visiter les couloirs et les quais de son lieu de travail pour y relever toute dégradation. Il transmet ensuite une fiche détaillée à l'encadrement de la ligne, qui fait suivre aussitôt à l'entreprise de nettoyage. Celle-ci a la mission d'intervenir dans les quarante-huit heures. Son travail est ensuite supervisé par le chef de station qui doit apprécier la qualité de l'intervention. La RATP mise également sur un nouveau renforcement de sa sécurité et prévoit d'équiper en télésurveillance/télé-détection dix sites par ans jusqu'en 1996, afin de détecter toute intrusion suspecte. Le tout relié à des équipes de maîtres-chiens motorisées. Ce sont d'abord les dépôts en extérieur qui seront protégés puis progressivement les positions des tunnels. »¹⁵⁵

Dans le même temps, la RATP interpelle les juristes sur ces problèmes, ce qui se traduira par l'adoption de l'article 322 du code pénal, en 1994. Cet article durcit les sanctions encourues par les coupables de dégradations en tous genres, dont les graffiteurs. L'année suivante, le « lisse » ne l'a pas emporté face à « l'incisif ». Pire, en 2001, il y aurait cinq fois plus de graffiti dans le métro qu'en 1995, et ce, en dépit du développement de la vidéosurveillance, des changements de serrures ou de l'installation de détecteurs de présence¹⁵⁶. En conclusion de son ouvrage, Karim Boukercha présente sa vision de la situation de la RATP : « *La RATP est comme bloquée dans un jeu vidéo où l'on "tue les méchants" et où il en arrive encore et toujours.* »¹⁵⁷ Constatant la perpétuation du phénomène, son dernier chapitre s'intitule : « *Le métro ne meurt jamais.* » Le graffiti est, à Paris, l'élément déclencheur de l'aménagement sécuritaire de l'espace du métro. Ces aménagements en précèdent de semblables, mis en place sur d'autres terrains, comme les quartiers populaires. En province, alors que le mouvement graffiti a été développé vers la moitié des années 1980, au côté des municipalités c'est la SNCF qui mènera la lutte. La société se porte partie civile pour chaque affaire jugée et s'est distinguée au cours de deux affaires, celle à l'encontre de magazines de graffiti et celle dite du « procès de Versailles ».

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 250.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 299.

B. Les « grandes affaires »

Les années 2000 marquent, en France, un tournant dans la répression du mouvement graffiti. La presse spécialisée a connu des freins dans sa diffusion. De même, des enquêtes ont permis l'interpellation et le jugement des graffiteurs les plus renommés du pays.

B. 1. *Publier sur le graffiti : droits et entraves*

Le début des années 2000 voit la sortie en kiosques d'une presse spécialisée dans le graffiti. Le magazine *Radikal*, porté sur l'ensemble du mouvement *hip-hop*, publiait alors une dizaine de pages par mois reproduisant des graffiti. En 2003, ce magazine ainsi que *Graff it !* se sont vu retirer la commission paritaire leur ayant été attribuée. La commission paritaire a été créée en 1945, pour favoriser la liberté de la presse. Un régime économique a spécialement été conçu, notamment en accordant aux organismes de presse, estimés d'intérêt général, des allègements de frais postaux, mais surtout en leur proposant une TVA de 2,1 %. La CPPAP (Commission paritaire des publications et agences de presse) est l'organisme gérant ces attributions de droits¹⁵⁸. Le rédacteur en chef de *Radikal*, Olivier Cachin, s'explique à ce sujet dans *Descente interdite*, de Karim Boukercha : « *Enlever la commission paritaire à un magazine est une façon très élégante de le tuer... Elle est attribuée sous certaines conditions et permet d'avoir un tas d'avantages sans lesquels il est très dur de faire vivre un canard. Bien que cela faisait plusieurs années que c'était le cas, la commission venait de remarquer que nous publiions parfois des trains tagués et nous accusait de faire la promotion du vandalisme. Il a fallu qu'on fasse des pieds et des mains pour la récupérer en leur promettant d'être super vigilants à l'avenir [...]. En tant que néophyte, avec cette histoire, c'est là que j'ai réalisé que le graffiti était en ligne de mire, avec de vrais enjeux urbains. J'ai découvert que des policiers passaient leurs journées à rechercher des tagueurs. Une sorte de double monde que je ne soupçonnais pas.* »¹⁵⁹ Si la commission paritaire a été rétablie pour *Radikal*, les graffiti n'y ont plus leur place.

Le 18 décembre 2003, les magazines *Graff Bombz*, *Graff it !* et *Mix Grill*, privés de commission paritaire, ont été assignés en justice suite à une plainte de la SNCF. Le magasin de peinture Polymex est aussi mis en cause. Selon la compagnie ferroviaire, la reproduction

¹⁵⁸ www.cppad.fr

¹⁵⁹ Karim Boukercha (2011), *Descente interdite...*, op. cit., p. 250.

de photographies de trains graffités constitue une incitation à la commission d'actes illégaux. À ce titre, elle réclame 150 000 euros de dommages et intérêts aux parties concernées. Le 15 octobre 2004, le tribunal a alors condamné la SNCF à verser 3 000 euros aux sociétés poursuivies afin de les dédommager de leurs frais de justice. La SNCF a fait appel de ce jugement à la Cour d'appel de Paris le 27 septembre 2006. Selon le site *90 bpm*, spécialisé dans le graffiti, le parquet a retenu que les magazines mis en cause ne comportaient aucun discours incitatifs. De même, la SNCF laisse elle-même des trains peints circuler. Aussi, aucune preuve n'a été établie comme quoi les magazines contribuaient à une hausse significative du nombre de graffiti sur les trains, d'autant que ceux-ci avaient diminué du temps où avaient lieux ces publications¹⁶⁰.

La Cour précise : « *Le mouvement graff est né il y a environ quatre décennies sur tous les supports dont des trains et avant même qu'une presse spécialisée soit née ; il est reconnu à la fois comme phénomène de société et comme mode d'expression artistique ; des expositions ont présenté des maquettes de wagons recouvertes de tags ; à de nombreuses reprises, bien avant 2002, des revues généralistes et des quotidiens ont consacré des articles au phénomène graff en les illustrant, entre autre par des photographies de trains tagués. Ces magazines sont des revues d'information sur le graffiti. Ils ont pour objet d'être témoins de l'art de la rue et de reproduire les nouvelles créations en ce domaine.* »¹⁶¹ Emmanuel Moyne, avocat du magazine *Graff it !*, voit le verdict positivement : « *C'est une nouvelle victoire, décisive, à la fois pour le graffiti et la liberté d'expression. La Cour va plus loin que le Tribunal en ce qu'elle consacre l'existence d'un mouvement artistique qui fêtera bientôt ses quarante ans, tandis qu'elle reconnaît expressément à Graff it ! et à ses confrères le droit de représenter l'actualité et la diversité de ce mouvement sans distinguer selon les support des œuvres et le caractère légal ou illégal de ces dernières.* »¹⁶²

Durant les trois années qu'a duré le procès intenté par la SNCF contre les magazines de graffiti, *Mix Grill* a disparu. Les autres ne publiaient plus de photographies de trains et présentaient surtout des fresques légales. Si finalement la SNCF a perdu ce procès, au nom de la liberté d'expression, les coups ont été certains pour la presse spécialisée. De plus, la privation de commission paritaire est toujours en vigueur pour ces revues. En parallèle de ses

¹⁶⁰ « Les Magazines de graffiti gagnent contre la SNCF », *90 bpm*, 27 septembre 2006.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

ripostes contre la presse spécialisée sur le graffiti, la SNCF s'est constituée partie civile dans le plus grand procès lié au graffiti en France, « le procès de Versailles ».

B. 2. *Le procès de Versailles*

Par le nombre de ses accusés (une soixantaine) et sa durée (une dizaine d'année), ce procès constitue la plus importante affaire judiciaire concernant le milieu du graffiti en France. En 2000, c'est dans le cadre d'une perquisition pour trafic de stupéfiant que Jean-Christophe Merle a trouvé un magazine, *Hainemy*, aux pages remplies de photographies de graffiti sur trains et métros. Il flaire alors une piste. Avec l'aval du juge d'instruction, une enquête est menée par trois policiers. Le commandant et ses hommes se rendent dans le magasin parisien de bombe *All city*, en lien avec l'édition du magazine. Ils y trouvent tout le matériel nécessaire à la commission d'actes délictueux. La fouille des lieux leur permet de saisir des factures, lesquelles les feront remonter jusqu'au principal rédacteur du magazine, qui s'avérera être un graffiteur. Chez lui, cinq milles photographies de graffiti sont saisies. Sur certaines, des visages sont visibles. Les enquêteurs trouvent aussi des numéros de téléphone. Le rédacteur est placé en garde à vue pour quarante-huit heures et est entendu. Les policiers comprennent alors qu'ils ont affaire à un mouvement structuré, aux normes précises. Ils analysent les contacts téléphoniques et Internet du jeune homme. Les interpellations, les gardes à vue et les interrogatoires s'ensuivent jusqu'à mettre sur le banc des accusés, en 2002, une quinzaine de groupes, une soixantaine de graffiteurs.

La délation a été une méthode fructueuse pour réunir les accusés. Outre le matériel informatique, une grande quantité de documents ont été saisis (des dessins, des toiles et surtout les *books* des peintres). Toutes les photographies de trains et de métros prises par les agents ont été regroupées et analysées afin d'en trouver les responsables. Dech, graffiteur du groupe C4 et inculqué au procès de Versailles, parle de son interrogatoire, fier d'avoir tenu tête aux enquêteurs : « *On va rigoler quand on va aller au tribunal. Selon ce que nous a dit l'avocat, on est les seuls à avoir joué sur la présomption d'innocence. On leur a dit "rien à dire, rien à déclarer", tout le long de notre déposition. Tous les autres mecs qui sont passés là-bas, ils ont donné des noms. Il y en a pleins qui ne le savent pas, mais après une procédure judiciaire, tu peux racheter les pages de PV. On va donc pouvoir voir qui a balancé, et qui ne l'a pas fait. Et ensuite, on va se charger de faire savoir tout ça. Quand je vais chercher ma*

page de PV, qui est toute blanche, on va rigoler, parce que j'ai même refusé de répondre à mon nom. Et je leur disais : "Vous me convoquez, vous venez me chercher chez moi, c'est que vous connaissez forcément mon nom. Pourquoi est-ce que vous voulez que je réponde à une question pareille ? Moi je veux déclarer que vous avez dit que ma femme allait devoir faire la pute pour nourrir mon fils, que mon avocat n'est qu'un sale juif, et qu'ils auraient mieux fait de faire cramer les enfants avec leurs parents." Notre avocat les attaque aussi... On s'amuse, on rigole. Je leur ai dit : "Faites votre boulot. Vous avez quelque chose à me reprocher, prouvez-le. Mais ne me mettez pas de coup de pression." Pendant la déposition, je leur ai dit : "J'ai reçu des menaces du commandant, des insultes." Le flic me dit : "On ne peut pas marquer ça !" Et il m'a arraché la feuille en disant que je refusais de signer. »¹⁶³ En 2003, la brigade du commandant Jean-Christophe Merle est dissoute. Ce dernier craint alors la perte des compétences et connaissances acquises. Il est parvenu à la faire rouvrir en 2005.

La SNCF, la RATP, la ville de Paris, les compagnies de transports de Marseille, Lille et Lyon se sont portées parties civiles contre les graffiteurs interpellés par la brigade de Jean-Christophe Merle. Les dommages et intérêts réclamés par l'ensemble des plaignants s'élèvent à 1,8 millions d'euros. Les graffiteurs sont poursuivis pour dégradations graves, en réunion. Il aura fallu attendre septembre 2009 pour que l'affaire soit jugée au tribunal pénal. Les juges mettent alors en cause la parole des plaignants. Coup de théâtre : les délits en cause sont requalifiés en « *dégradations légères* ». La circonstance aggravante de dégradation en réunion n'est pas retenue. Des peines de trois à quatorze mois de prison, avec sursis, sont prononcées, ainsi qu'une de quatre mois ferme. Les graffiteurs ont été amnistiés. Le 21 septembre 2010, l'affaire continue d'être jugée. Les juges adoptent un regard critique face aux sommes réclamées par les parties civiles. Justifiant le montant réclamé par la SNCF, son avocat, Maître Baudelot, s'expliquait : « *Parce que c'est un chiffre rond et que nous sommes incapables de chiffrer le préjudice.* »¹⁶⁴ Un prévenu réagit : « *Pour la même peinture, il y a des écarts dans les factures de nettoyage, on peut passer de 650 à 3 500 euros. Certains graffiti ont été facturés plusieurs fois.* »¹⁶⁵ Face à l'opacité des frais de nettoyage présentés au tribunal, les juges les ont divisés par dix. Des arguments retenus par la Cour pour atténuer les condamnations réclamées par les parties civiles, les faits, regroupés sous la catégorie de délits, ont dix ans d'ancienneté et sont donc prescrits. De plus, certains des inculpés participent

¹⁶³ Cité par Mathieu Kendrick et Lionel Olives (2003), *La France d'en bas. Le graffiti dans le sud*, Paris, Alternatives, p. 98.

¹⁶⁴ Cité par *Charlie Hebdo*, 19 juillet 2006.

¹⁶⁵ Stéphanie Binet (2009), « Gloire et Grief du graffiti », *Liberation.fr*, 21 septembre

activement au rayonnement de la scène artistique française. Le 21 juin 2011 a été rendu le verdict final de l'affaire. La plus lourde somme réclamée à un des accusés s'élève à 13 000 euros alors que 120 000 lui étaient demandés. Des peintres ont même échappé à des condamnations. Ce jugement, relativement favorable à l'égard des inculpés, n'en est pas pour autant clément concernant la restitution des pièces à conviction, leur qualification. Les documents saisis pour preuves ont été mis sous scellés et il est probable qu'ils soient détruits, ramenant aux yeux d'amateurs l'autodafé au goût du jour. Alors qu'ils constituent les archives des peintres incriminés, leur perte serait inestimable pour l'histoire du mouvement graffiti. C'est pourquoi Karim Boukercha et Costa-Gavras ont lancé la pétition « *Graffiti, une mémoire en danger* », et déjà signée par 3 500 personnes, des graffiteurs bien sûr, mais aussi des cinéastes, des musiciens, des journalistes ou des chercheurs. Cette pétition a pour but d'opérer le transfert de ces documents vers les Archives nationales, afin qu'ils puissent être sauvegardés et étudiés. Dans le registre du droit, les graffiti sont des atteintes aux biens. Ils sont jugés sous les termes de « dégradations ». Présentons maintenant le cadre législatif qui sert de base aux juges, en France, pour traiter les affaires liées à des délits de graffiti.

CHAPITRE VI

PUNIR

A. Le cadre législatif français

L'histoire dans lequel s'inscrit le dispositif législatif actuellement en vigueur à l'encontre des graffiteurs, en France, lie des préoccupations politiques ayant concerné la protection du patrimoine, la prévention contre le sabotage, la liberté d'expression ou le droit de propriété. Par rapport aux dégradations et aux délits de graffiti, la loi française est, depuis le 1^{er} mars 1994, principalement dotée des articles 322.1, 322.2, 322.3 du code pénal. La mise en application de cet ensemble de lois fait écho à l'article 1382 du Code civil, promulgué le 19 février 1804 et, par extension, à l'ancien droit germanique qui l'a inspiré. Cette loi traite du principe de responsabilité civile qui stipule : « *Tout fait quelconque de l'homme qui cause dommage, oblige celui par la faute duquel il est arrivé à le réparer.* »¹⁶⁶ La loi du 29 juillet 1881, relative à la presse, à l'affichage politique et commercial, définit les cadres de la liberté d'expression publique. Peint ou placardé, le slogan « *défense d'afficher* » préexiste à la législation concernant les écrits, à même le mur. Dans ce chapitre, sont abordés, dans leur histoire, les principaux éléments sur lesquels se penchent les juges pour traiter les délits de graffiti.

A. 1. *Du concept moderne de vandalisme*

Dans son *Histoire du vandalisme*, Louis Réau revient sur l'ampleur prise par les actions des iconoclastes byzantins¹⁶⁷. Au XV^e siècle, les conflits religieux relatifs aux idoles se sont accompagnés de la destruction massive d'images et de statuts votives. Au siècle des Lumières, Henri Grégoire, dit l'Abbé Grégoire parce que prêtre, a été député du Clergé aux États généraux de 1789, puis député à la Convention nationale de 1792. Il a notamment orienté ses engagements politiques contre l'esclavage et pour le suffrage universel. La Révolution française s'est accompagnée de destruction d'édifices, de mobiliers, d'œuvres

¹⁶⁶ Article 1382, *Code civil*, 2012.

¹⁶⁷ Louis Réau (1994), *Histoire du vandalisme*, Paris, Robert Laffont.

d'art. Les débats politiques à ce sujet firent émerger la notion de patrimoine. L'Abbé Grégoire s'est inscrit activement dans le mouvement moderne de protection du patrimoine. Dans son discours prononcé le 14 fructidor de l'an II à la Convention nationale, Henri Grégoire traite du *vandalisme*¹⁶⁸. Alors inexistant, le néologisme prend racine dans le mot « vandale », peuple ayant pillé Rome en 455 et hantant encore les imaginaires sous les traits les plus sanguinaires. L'homme politique s'est élevé contre « *les brûleurs de livres* », « *les barbares* », « *les contre-révolutionnaires* », « *les fripons* », « *les destructeurs de monuments et autres voleurs, pervers* ». Il a précisé, en conclusion de son rapport et comme solution pour la moins graffitiste : « *Inscrivons donc, s'il est possible, sur tous les monuments et gravons dans tous les cœurs cette sentence : "Les barbares et les esclaves détestent les sciences et détruisent les monuments des arts, les hommes libres les aiment et les conservent."* »¹⁶⁹ Un décret est exposé pour réprimer le vandalisme : « *Ceux qui sont convaincus d'avoir, par malveillance, détruit ou dégradé des monuments de sciences et d'art, subiront la peine de deux années de détention, conformément au décret du 13 avril 1793.* »¹⁷⁰ Dans ses *Mémoires*, l'Abbé Grégoire revient sur le sens de ses actions en rapport au vandalisme. Il forgea le terme « *pour tuer la chose* », afin que le peuple, s'instruisant de l'héritage de son passé, en tire bénéfice¹⁷¹. Dans ce contexte, *La Déclaration universelle des Droits de l'Homme et du citoyen*, de 1789, posait le droit à la propriété comme valeur, son respect comme norme. Deux siècles plus tard, s'il ne se résume plus aux mêmes pratiques, le vandalisme préoccupe toujours le légiste.

A. 2. Législation ferroviaire

D'anciennes mentions de traitements à apporter aux auteurs de « souillures », dans les textes législatifs, nous fait remarquer Denys Riout, concernant le secteur ferroviaire¹⁷². Le *Règlement d'administration publique sur la police, la sûreté et l'exploitation des voies ferrées d'intérêt général et d'intérêt local* du 22 mars 1942 affirme le besoin de contrôler les voies ferrées. En pleine guerre mondiale, la protection des voies avait pour enjeu de contrer les actions de la Résistance. De nos jours, les trains et bords de rails sont des lieux où s'exerce

¹⁶⁸ Henry Grégoire (1794), *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer*, Paris, Imprimerie nationale.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷¹ Henry Grégoire (1989), *Mémoires de Grégoire*, Paris, Santé (1^{re} éd. : 1837).

¹⁷² Dominique Gurdjian Jean-Pierre Leroux et Denys Riout (1990), *Le Livre du graffiti...*, op. cit., p. 105.

encore une surveillance accrue, pour prévenir les risques d'accidents ou de vol de métaux ainsi que les attentats terroristes. Cette législation peut être appliquée aux graffiteurs dans la mesure où les trains et bords de voies ferrées sont des lieux qu'ils choisissent souvent d'investir. Dans le règlement cité précédemment, les articles 73 et 74 sont toujours en application bien qu'ils aient connu des modifications. Ces textes précisent : « *Il est défendu à toute personne :*

1°. De modifier ou de déplacer sans autorisation et de dégrader, déranger la voie ferrée, les talus, clôtures, barrières, bâtiments et ouvrages d'art, les installations de production, de transport et de distribution d'énergie, ainsi que les appareils et le matériel de toute nature servant à l'exploitation [...].

5°. De pénétrer, circuler ou stationner sans autorisation régulière dans les parties de la voie ferrée ou de ses dépendances qui ne sont pas affectées à la circulation publique, d'y introduire des animaux ou d'y laisser introduire ceux dont elle est responsable, d'y faire circuler ou stationner aucun véhicule étranger au service, d'y jeter ou déposer des matériaux ou objets quelconques, d'entrer dans l'enceinte du chemin de fer ou d'en sortir par d'autres issues que celles affectées à cet usage. »¹⁷³ [...]

10°. De souiller ou de détériorer le matériel, d'enlever ou de détériorer les étiquettes, cartes, pancartes ou inscriptions intéressant le service de la voie ferrée ainsi que la publicité régulièrement apposée dans les voitures, sur les wagons ou les cadres et, d'une façon générale, dans toute dépendance du chemin de fer. »¹⁷⁴

Le décret n° 58-1303 du 23 décembre 1958 prévoit, pour ces faits, une amende de 1 200 à 3 000 francs. En cas de récidive, la somme peut être doublée et une peine d'emprisonnement de dix jours à deux mois pourra être prononcée. Aujourd'hui, sur les grillages des enceintes ferroviaires est placardé le texte adopté le 5 mars 2007 sur la prévention de la délinquance. Celle-ci renforce les punitions que peuvent encourir les contrevenants, même en cas de simple présence sur le domaine ferroviaire : « *Toute personne pénétrant, circulant ou stationnant*

¹⁷³ Règlement d'administration publique sur la police, la sûreté et l'exploitation des voies ferrées d'intérêt général et d'intérêt local, article 73, modifié par décret le 15 juin 1969.

¹⁷⁴ Règlement d'administration publique sur la police, la sûreté et l'exploitation des voies ferrées d'intérêt général et d'intérêt local, article 74, modifié par décret le 29 mai 1992.

*sans autorisation dans les emprises ferroviaires, est passible d'une peine de 6 mois d'emprisonnement et d'une amende de 3 750 euros. »*¹⁷⁵

A. 3. Destructures, dégradations et inscriptions

En 1962, nous fait remarquer Bernard Fontaine, le fait de tracer des graffiti a officiellement été interdit : « *L'article R. 38-3° du code pénal, qui punit d'une amende de 60 francs à 400 francs inclusivement, et facultativement d'un emprisonnement de huit jours au plus ceux qui, sans être propriétaire, usufruitier ou locataire d'un immeuble, ou sans y être autorisés par une de ces personnes, y auront, par quelque procédé que ce soit, effectué des inscriptions, tracé des signes ou dessins, ne s'applique pas à l'apposition d'affiche.* »¹⁷⁶ En 1980, une législation nouvelle a été inscrite dans le Code pénal. Le terme de graffiti n'apparaît pas. Les actes réprimés concernent la destruction et la dégradation de biens appartenant uniquement au domaine public : « *Quiconque aura intentionnellement détruit, abattu, mutilé ou dégradé des monuments, statues et autres objets destinés à l'utilité ou à la décoration publique, et élevés par l'autorité publique ou avec son autorisation, sera puni d'un emprisonnement d'un mois à deux ans et d'une amende de 500 Francs à 3 000 Francs.* »¹⁷⁷ L'année suivante, en 1981, parmi les lois votées dites « Sécurité et liberté », l'article 434 de la Loi n° 81-82 étend ces mesures aux biens privés. Il renforce aussi la pénalisation des infractions : « *Quiconque aura, volontairement, détruit ou détérioré un objet mobilier appartenant à autrui, sera, sauf s'il s'agit de détériorations légères, puni d'un emprisonnement de trois mois à deux ans et d'une amende de 2 500 Francs à 50 000 Francs ou de l'une de ces deux peines seulement. Lorsque la destruction ou la détérioration aura été commise avec effraction, l'emprisonnement sera d'un an à quatre ans et l'amende de 5 000 Francs à 100 000 Francs. Il en sera de même : 1° lorsque l'infraction aura été commise au préjudice d'un magistrat, d'un juré ou d'un avocat, en vue d'influencer son comportement dans l'exercice de ses fonctions ; 2° lorsque l'infraction aura été commise au préjudice d'un témoin, d'une victime ou de toute autre personne, soit en vue de les déterminer à ne pas dénoncer les faits, à ne pas porter plainte, ou à faire une déposition mensongère, soit en raison de la dénonciation, de la plainte ou de la déposition.* »¹⁷⁸

¹⁷⁵ Loi 2007-297 du 5 mars 2007 sur la prévention de la délinquance.

¹⁷⁶ Bernard Fontaine (2012), *Graffiti...*, op. cit., p. 105.

¹⁷⁷ Code pénal, Loi n° 80-532 du 15 juillet 1980, article 257.

¹⁷⁸ Code pénal, Loi n° 81-82 du 2 février 1981, article 434.

Au début des années 1980, le mouvement *hip-hop*, comme les graffiti qui y sont liés, était inconnu en France. Puis, ces modes d'expression ont été saisis, tout d'abord en région parisienne et, ensuite, dans les villes de province. Jusqu'en 1994, c'est avec les dispositions juridiques précédemment mentionnées que les juges auront pu faire face aux auteurs de graffiti inculpés. Selon Michel Véron, face à l'ampleur du phénomène, des mesures plus coercitives ont été adoptées¹⁷⁹. Karim Boukercha souligne que ce sont principalement les problèmes rencontrés par la RATP au début des années 1990, les plaintes que ses cadres ont alors énoncées à des juristes, qui ont concouru à ces changements législatifs¹⁸⁰. En 1991, la médiatisation des graffiti peints par Oeno, Gary et Stem dans la station du Louvre, ainsi que leur arrestation, ont amené les légistes à se préoccuper du phénomène. L'article 322 du Code pénal, adopté en mars 1994, est prononcé à l'encontre des personnes reconnues coupables de « destruction » de « dégradation », de « détérioration », sur le domaine privé et public. Le délit d'inscription n'est pas mentionné : « Article 322-1 : *La destruction, la dégradation ou la détérioration d'un bien appartenant à autrui. Peu importe la nature du bien détruit ou détérioré, meuble ou immeuble, est puni de 2 ans d'emprisonnement et de 200 000 francs d'amende.*

Article 322-2 : La destruction, la détérioration ou dégradation d'un bien, lorsque le bien destiné à l'utilité publique ou à la décoration publique ; et appartient à une personne publique ou chargée de mission de service publique est un délit puni de 3 ans d'emprisonnement et de 300 000 francs d'amende.

Article 322-3 : Les peines sont portées à 5 ans d'emprisonnement et 500 000 francs d'amende, lorsque l'infraction est commise par plusieurs personnes agissant en qualité d'auteur ou de complice et quand elle est facilitée par l'état d'une personne dont la vulnérabilité est apparente ou connue de son auteur. Enfin, lorsque l'infraction est commise dans un local d'habitation ou dans un lieu destiné à l'entrepôt de fond, de valeurs, de marchandises ou matériels en pénétrant dans les lieux par ruse, escalade ou effraction »¹⁸¹

En 2002, dans l'article 322, « le fait de tracer des inscriptions, des signes ou des dessins » est clairement énoncé : « *La destruction, la dégradation ou la détérioration d'un bien*

¹⁷⁹ Michel Véron (1996), *Droit pénal spécial*, Paris, Masson.

¹⁸⁰ Karim Boukercha (2011), *Descente interdite...*, op. cit., p. 164.

¹⁸¹ *Code pénal*, articles 322-1-2-3, 1 mars 1994.

appartenant à autrui est punie de deux ans d'emprisonnement et de 30 000 euros d'amende, sauf s'il n'en est résulté qu'un dommage léger.

Le fait de tracer des inscriptions, des signes ou des dessins, sans autorisation préalable, sur les façades, les véhicules, les voies publiques ou le mobilier urbain est puni de 3 750 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général lorsqu'il n'en est résulté qu'un dommage léger. »¹⁸²

En 2003, les circonstances aggravantes sont plus vastes. Le texte a aussi été enrichi d'une mesure contraignant l'installation des Gens du voyage. En 2008, les peines concernant les dégradations ont été adaptées relativement aux biens culturels. En 2011, des modifications sont intervenues face aux détériorations de biens religieux et appartenant à des agents de l'État : *« L'infraction définie au premier alinéa de l'article 322-1 est punie de cinq ans d'emprisonnement et de 75 000 euros d'amende [...]. Les peines sont portées à sept ans d'emprisonnement et 100 000 euros d'amende lorsque l'infraction définie au premier alinéa de l'article 322-1 est commise dans deux des circonstances prévues aux 1° et suivants du présent article [...]. Les peines sont portées à dix ans d'emprisonnement et 150 000 euros d'amende lorsque l'infraction... »*

La législation française par rapport au délit de graffiti s'inscrit dans l'histoire de la protection du patrimoine, de la réglementation relative à la liberté d'expression et du droit à la propriété privée. L'appareil législatif servant à juger et condamner les coupables de destructions a évolué selon les préoccupations dominantes des époques. Les affaires liées aux graffiti et aux autres dégradations ont été traitées selon une grille de lecture proche. Aujourd'hui, l'article 322 du Code pénal s'attarde sur toute forme de dégradation, dont les graffiti. Il permet aux magistrats de juger les délits en question, proportionnellement à leur gravité. Ces formes de délinquance sont regroupées, par le ministère de l'Intérieur, avec les vols, sous la catégorie d'atteintes aux biens. Pour l'année 2009, en France métropolitaine, les services de police et de gendarmerie ont constaté 2 227 649 atteintes aux biens. Parmi ces faits, 18,5 % concernaient des destructions et des dégradations. Les vols représentaient alors la majorité des faits constatés, soit 81,5 %¹⁸³ Il n'y a pas de chiffres disponibles pour opérer une distinction entre les différentes formes de dégradations et pour quantifier la part du graffiti dans les actes

¹⁸² Code pénal, Article 322-1. Modifié par Loi n° 2002-1138 du 9 septembre 2002.

¹⁸³ « Les atteintes aux biens constatées par les services de police et les unités de gendarmerie en 2009 », <http://www.inhesj.fr>.

recensés. Au-delà de questions de chiffres, les lignes suivantes décrivent les parcours de graffiteurs en contact avec des acteurs du système judiciaire.

B. Délit de graffiti : de l'interpellation au jugement

Marc Hatzfeld traite de l'impact collectif des actes transgressifs et des réponses que ceux-ci appellent : « *La transgression ne se réduit pas à un geste individuel cherchant à satisfaire un intérêt personnel. Elle a deux faces. L'une d'elle est l'offense faite à l'ordre fondé pour le bien commun. Mais outre sa signature personnelle, la transgression prend une dimension collective par la visibilité du geste accompli : c'est son autre face. Elle manifeste l'obsolescence de la règle, ou la désuétude de la convention, ou encore l'inefficacité de la loi et jusqu'à la dérision de l'autorité qui prétend à l'institution légiférante.* »¹⁸⁴ Le procès constitue le rappel à l'ordre du transgresseur : « *Au cours de ce face-à-face, les défenseurs de la loi cherchent à arracher l'auteur de la transgression à la tentation d'une diffusion intempestive et à épargner ainsi à la société les effets de dispersion du geste.* »¹⁸⁵ Avant que ne soient prononcés des verdicts, c'est tout un parcours qu'empruntent les inculpés. À travers les expériences de Mathieu et de Julien, notamment, on peut saisir la place de la répression dans le mouvement graffiti. D'après les travaux d'Howard Becker, les individus intègrent des carrières déviantes en entretenant des rapports d'interactions avec ceux qui garantissent l'application des règles au sein des instances judiciaires, en l'occurrence des « entrepreneurs de morale ». Il en distingue deux types : ceux qui créent les normes comme les législateurs ou encore les journalistes, ceux qui travaillent à les faire appliquer comme les policiers et les juges. Ces gens « *élaborent et font appliquer les normes auxquelles ces déviants ne se conforment pas* »¹⁸⁶. Cela suppose un esprit d'entreprise et la mise « sur le devant de la scène » de l'infraction. Par ce procédé, l'individu est socialement reconnu déviant. C'est un « étiquetage ».

¹⁸⁴ Marc Hatzfeld (2011), *Les Lascars. Une jeunesse en colère*, Paris, Autrement, p. 91.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸⁶ Howard Becker (1985), *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, trad. fr., Paris, Métailié (1^{re} éd. américaine : 1963), p. 145.

B. 1. Mathieu : graffiteur condamné

Mathieu a la trentaine et est artiste indépendant. Le graffiti, il a toujours baigné dedans. Sans pour autant se présenter comme un « *acharné* », il s'est fait attraper deux fois pour avoir fait des *tags* et aussi pour des petits délits. Il témoigne d'une expérience qui illustre la répression ordinaire du graffiti. Les faits qui lui sont reprochés peuvent être qualifiés de mineurs mais les peines prononcées à son égard n'en ont pas été moins importantes. Cinq ans avant notre entretien, Mathieu avait été condamné à six mois de prison avec sursis assortis de trois ans de mise à l'épreuve, deux cent dix heures de travaux d'intérêt général (TIG), neuf cent euros d'amende et un mois d'exclusion de la ville où il avait tracé quatre *tags*. La première réquisition était bien plus sévère. Il y revient avec amertume : « *Je me suis fait péter une première fois. Garde à vue : quarante-huit heures, mandat de dépôt immédiat. Délégué au parquet devant le proc'. Quand je suis arrivé menotté, avec les schtards, le procureur voulait me mettre des claques : "Tu sais ce qu'on leur fait aux tagueurs ?!"* [Il mime des gestes violents]. *C'est ça la justice ? J'ai fait des tags, le mec veut me maraver ? Tagueurs, petite délinquance, on morfle grave. On remplit les statistiques. C'est bien, on leur donne à manger. Les potes avec qui je parle de mes jugements n'ont jamais vu ça. Ils ne comprennent pas comment tu peux prendre autant pour rien. Cette fois-ci, il a requis huit mois fermes. Tu te dis : "Pour des tags sur des portes ?!" J'ai fait plein de conneries étant ado. Et moi, les dégrisements, les gardes à vue... Pour des embrouilles, des vols, des trucs comme ça, j'ai un peu l'habitude. Donc, je n'en avais rien à faire. Je savais qu'il n'y en aurait pas pour plus de quarante-huit heures, mais pas qu'après ce serait le mandat de dépôt. Je pensais vraiment que, pour des tags, je n'irai jamais en prison jusqu'à ce que le mec dise : "Huit mois fermes !" Là, je me suis dit : "Merde !" »*

En habitué des commissariats, Mathieu pense la répression du graffiti comme importante, relativement à d'autres délits. Il poursuit : « *Je me suis retrouvé avec six mois de sursis, deux cents dix heures de TIG, neuf cents euros d'amende, trois ans de mise à l'épreuve. En plus, comme ma mère habite à la campagne, j'avais donné son adresse, et pas la mienne, pour qu'en cas de perquisition, il n'y ait pas de bédos, pas de bombes à trouver. C'était en dehors de la ville. Du coup, ils m'ont aussi exclu de la ville pendant un mois ! Tu as l'impression de rêver. Les TIG, c'étaient cinq semaines de trente-cinq heures, à la ville. J'ai passé trois semaines à nettoyer les tags des autres. Après, j'ai fait deux semaines à gratter des herbes*

mortes [...]. Les six mois de sursis ont été assortis de trois ans de mise à l'épreuve. Voilà, je me faisais serrer avec un bédo ou j'avais un accident de la route en étant responsable, ça aurait fait des charges accablantes ! J'avais eu quatre plaignants qui s'étaient pointés au tribunal. Pour l'amende, j'avais eu neuf cents cinquante euros à payer. Celle de la ville faisait quatre cents cinquante euros à elle seule. »

Depuis cet épisode, Mathieu s'était « calmé », tout en continuant à faire quelques sorties graffiti. Une nuit, il s'est fait arrêter suite à la dénonciation d'un riverain : « *Ils nous ont pété à cinq heures du matin, à seize heures on était dehors. Ils me serrent. J'avais le sac sous le bras, avec les bombes. Ils m'emmènent vers le gars qui m'avait balancé pour qu'il m'identifie. Ils montrent un tag. Ils en voient un autre, un peu plus loin : "Puis ça aussi c'est ça ! Puis là aussi. C'est pareil ! Ils sont frais, espèce d'enculé !" Et après, ils ont remonté la rue. J'avais fait des dédicaces à mon pote qui était à côté de moi. Je leur ai dit que c'était moi aussi. Ils commencent à me mettre quatre ou cinq claques : "Espèce de petit connard ! Tu vois, tu nous mens !" Les gars montaient en pression.* » Après avoir constaté les tags, les policiers ont emmené Mathieu : « *C'était la canine. Ils ont choppé mon pote, ils ont ouvert le coffre de leur voiture. Là, ils l'ont plaqué contre la grille du chien, avec les menottes dans le dos. Ça a fini, ils nous ont insulté durant tout le trajet. Comme ça, parce que je ne lui avais pas dit combien j'avais fait de tags : "Et tu es un trou du cul ! Tu as trente ans, tu fais ça et tu es étudiant ! Tu n'es qu'une merde !" Ça a duré pendant tout le trajet et je fermais ma gueule. Je ne disais rien. Je n'en pouvais plus.* »

B. 2. La procédure

Frappé et insulté par les policiers de la brigade canine, Mathieu garde un traumatisme de son interpellation. Au commissariat, après un débat animé sur ce qu'est l'art, la procédure tourne à la menace de mort : « *Une fois au commissariat, ils continuent à me saouler. Je me prends toujours la même rengaine : "Et vous trouvez que c'est de l'art ?" Au dernier flic qui m'a dit ça, je lui ai répondu : "Mais de toute façon, qu'est-ce que tu y connais, toi, à l'art ? Ce n'est pas toi qui vas juger si ce que je fais c'est de l'art, que ce soit dans la rue ou dans les musées." Et il me dit : "Des merdes comme vous, moi je vous prendrais, je vous foutrais dans un trou avec de la chaux, dans la forêt !" J'ai éclaté de rire : "Mais mec ?!" Et il y avait tous ses collègues. J'ai dit : "Mais vous vous rendez compte comme vous parlez aux gens ? Ne vous*

étonnez même pas de ce que vous prenez en retour !” C’est des malades ! Ils sont stupides. En plus c’est des baltringues. Les mecs, ils étaient huit sur moi. J’étais menotté. Ils ont des calibres. Ils sont au milieu du comico, ils peuvent jouer les malins. Gros coup de pression ! »

Sous la demande de Mathieu, un policier a contacté sa compagne pour lui dire qu’il était placé en garde à vue. Mathieu a demandé à téléphoner à un avocat qui lui a évoqué ce qu’il risquait : de la prison avec sursis, des amendes... Interrogé durant sa garde à vue de onze heures, il ne niera pas être l’auteur des faits lui étant reprochés. Des fichiers, il en a déjà pleins, avec ses empreintes, ses mensurations. Une nouvelle photographie a été faite par les policiers pour actualiser leur base de données.

En attendant son procès, c’était « l’angoisse ». Il anticipait le pire, la prison et une grosse amende. Ce serait, pour lui, signe d’une impossibilité à remonter la pente : « *En rentrant chez moi, je me suis dit : “C’est quoi maintenant ma vie ? C’est quoi ? Je ne travaillerai jamais parce que je vais avoir tellement d’amendes au dessus de ma tête...” J’y pense maintenant. Je suis en train de me dire : “Ma vie c’est quoi ?” Je suis jeune diplômé, deux mois de prison ferme pour l’été, pour les vacances ? J’y pense, mais de toute façon c’est le jeu. J’ai voulu jouer. Je me suis fait lever. En tout cas, je ne leur tendrai jamais la main. Là, je marine... Je ne sais pas quoi faire. Je me dit qu’il faudrait que je monte un truc avec un avocat : “Il fait des trucs artistiques, de boloss...” Mais en même temps, je n’ai pas envie... Je savais ce que je risquais. C’est le jeu... Et puis là, ils m’ont dit que j’avais droit à l’aide juridique. Comme je gagne moins de neuf cents euros par mois, il faut que j’y aille. Je me suis fixé ça comme impératif, me trouver un avocat. Parce que de toute façon, je sais que, quoi qu’il en soit, même s’ils ne plaident pas grand-chose, tu passes moins pour un guignol avec un avocat. »*

En attendant le procès, Mathieu se prépare. Il ne regrette pas les faits mais espère s’attirer la clémence du juge. Son avocate se basera sur les qualités de l’accusé en matière d’art et de pédagogie.

B. 3. Le procès

Les mois suivent, puis Mathieu se rend à son procès. Je l’accompagne en tant qu’observateur, calepin et stylo en mains. Sur une estrade, le juge domine la salle du tribunal d’instance. À sa droite, le procureur siège. À sa gauche, on voit les greffières. Dans le plafond, une ouverture a été pratiquée. Elle place ces personnages sous un halo lumineux. Les murs sont blancs. En

contrebas, on trouve la barre, le banc des accusés, celui réservé aux avocats. Dans l'ombre de la pièce, sont alignés les bancs pour le public et pour les accusés en attente d'être jugés. L'architecture du lieu inspire une idée manichéenne de la justice. À l'entrée même, les sculptures se composent d'aigles, de lions et d'autres prédateurs plus monstrueux les uns que les autres. L'heure du jugement de Mathieu n'a pas été précisée : « *Dans l'après-midi, suivant l'ordre des dossiers.* » Un jeune homme, vraisemblablement débile, est appelé à la barre. À côté de nous, son père chez qui il réside empeste l'anisette. Le jeune homme a déjà neuf mentions au casier judiciaire, principalement pour des larcins. Il a effectué quelques séjours en prison. Il n'a toujours pas de travail. La scène est à la fois tragique et comique. Difficile de retenir notre ahurissement à l'écoute des faits reprochés. Une de ces voisines, paraplégique, avait des relations avec lui. Le viol n'est pas retenu dans les chefs d'inculpation, elle s'est rétractée. Par contre, il lui a volé sa pompe pour gonfler les pneus de son fauteuil ! Même un flacon de parfum qu'il aurait offert à une autre de ses « conquêtes ». « *Goujat !* », hurla le juge. Huit mois fermes. Les policiers le menottent et les greffières frappent sa notice d'une série de tampon. Après un sourire à son père, le voilà emmené.

Mathieu est appelé. Il lui est difficile de lâcher son rictus. Et le juge de hurler : « *Je vous ai vu rire au fond de la salle ! On va voir si vous aller encore rigoler !* » « *Mais je...* » Seconde erreur. « *Taisez-vous ! Ici, ce n'est pas vous qui parlez ! Moi, je vais vous apprendre à respecter l'autorité et aussi les biens d'autrui ! Vous êtes étudiant en art, eh bien...* » Sa conjointe, qui l'accompagne, se ronge les ongles, hallucine sur l'hystérie du juge. Celui-ci signale l'état de récidive de l'accusé, énumère l'ampleur des dégâts en citant trois plaignants : la ville et deux particuliers. Les dégradations sont qualifiées de « *graves* ». En l'occurrence, il s'agit de trois *tags* effectués à la bombe de peinture. Le juge signale : « *On a du mal à faire comprendre avec le travail d'intérêt général !* », puis poursuit : « *Va taguer chez ta mère ! Tu rentres chez elle et tu fais des tags partout ! Elle sera heureuse* ». Il crie : « *C'est inacceptable ! Vous êtes un délinquant !* » Le juge est rouge de colère. Il poursuit : « *L'autre jour, je passe devant une belle façade, trois jours après elle était taguée ! Il y en a assez de ces cochonneries ! Vous n'étiez pas ivre ! Je lis zéro gramme d'alcool ! D'habitude, être ivre c'est une circonstance aggravante, mais dans votre cas, c'est encore pire !* » Puis il va de digressions en digressions : « *Allez peindre les arbres en blanc, en Provence, pour éviter les infections microbiennes. Ce sera utile ! Au Maroc, les détenus, ils peignent les murs en plein soleil ! C'est bien encadré, il y a de l'autorité. Peut-être que c'est ça qu'il vous faut ? ! Un amas de tags, c'est sans sens, ça n'a aucune utilité ! Ça n'a aucune signification artistique !*

En tout cas, on ne se verra pas trois fois sans que vous n'alliez au même endroit que votre prédécesseur à la barre ! La prochaine fois, vous prenez vos valises ! Il va falloir travailler de longs moments pour payer ce que vous devez ! » Il détaille les sommes réclamées par les victimes : *« Quatre-vingt-quinze euros pour la ville, deux cent euros pour Mr. X, deux cent euros pour Mr. Y. »*, puis il poursuit : *« Il n'y a pas assez de parties civiles et c'est bien dommage !* » L'accusé a du mal à garder son sérieux face à l'engueulade du juge, qui tourne au grotesque. Celui-ci continue : *« Vous souriez naturellement ?! Je vais vous l'enlever ce sourire ! La société ne peut pas accepter des actes comme les vôtres ! Quelles garanties puis-je avoir que vous ne reveniez pas ?* » *« Ma parole »*, répondit timidement Mathieu. Le juge conclut cette partie du procès : *« Votre avocate fera valoir vos qualités artistiques, à tous les coups. On connaît le truc ! »*

La parole est laissée au procureur qui pose diverses questions à Mathieu. Premièrement : *« Comment vivez-vous ? »* Il répond : *« Je travaille l'été et, comme je suis étudiant, mes parents m'aident. »* Deuxièmement : *« Qu'en pensent-ils ? »* Puis l'accusé de dire : *« Ils ne le savent pas. Je ne leur ai pas dit pour ne pas les inquiéter. En tout cas, je ne me sens pas délinquant. »* Troisièmement : *« Qu'envisagez vous pour l'avenir ? »* Et il répond : *« Être graphiste. »* Quatrièmement : *« Dans votre déposition, vous avez contesté quelque chose ? »* Et Mathieu ajoute : *« Oui, les policiers ont cherché à dire qu'un ami que je rejoignais était aussi coupable, alors que le témoin n'a vu que moi faire quelque chose... »* Enfin : *« L'autre avait quand même des bombes de peinture dans son sac, vous le protégez ! »* Puis le procureur s'adresse au juge : *« Il dit ne pas être délinquant alors qu'il a déjà fait ça en 2007. Il risque deux ans de prison. C'est particulièrement inquiétant. Pourquoi fait-il cela ? Dans sa déposition, il dit avoir agi sous le coup d'une "pulsion". C'est une chance qu'une personne qui se couche tard, qui travaille à la SNCF, l'ait vu en revenant du travail. Alors on peut se demander : quelle peine pour cette personne de trente-et-un ans ? Son avocat vous sortira des documents comme quoi il encadre des jeunes alors qu'il n'arrive pas à donner l'exemple ! Par conséquent, je demande qu'il ait encore six mois de prison avec sursis et qu'il dédommage ses victimes. »*

La parole passe à la défense de l'accusé. L'avocate commence par souligner « l'exemplarité » de ce coupable : *« Il a été en garde à vue, a tout avoué, ce qui n'est pas commun dans ce genre d'affaire. Il a su prendre en compte sa peine précédente. Il a payé et revient quatre ans après. Il n'est pas question de vol ni de violence comme le sont souvent les affaires de*

délinquance. Voilà pourquoi il ne se dit pas délinquant. » Comme le procureur l'avait prévu, l'avocate évoque la professionnalisation de Mathieu dans le domaine du graffiti : *« Le paradoxe de Mathieu, c'est qu'il a fait des choses illégales mais qu'il agit avec la commune. Des associations le soutiennent, soulignent ses qualités d'encadrement des jeunes et l'intérêt de ses travaux. Prochainement, il interviendra dans un échange franco-allemand par lequel des jeunes de ces deux pays feront une fresque ensemble. Le foyer des jeunes travailleurs le soutient et souligne sa pédagogie. Il encadre des dizaines de stages et travaille avec l'accord des architectes des bâtiments de France. »* Reconnaisant la culpabilité de son client, et avant de se prononcer en faveur d'une peine, l'avocate met en cause la politique de la ville. Selon elle, la municipalité n'accompagne pas assez la valorisation du graffiti : *« Et je pose la question : peut-être qu'il n'y a pas assez de murs à Besançon pour peindre en légalité ? C'est un passionné de peinture qui ne conteste pas sa peine, il s'arrête de lui-même avec la maturité. Il accepte une peine de TIG et, pourquoi pas, des jours amendes. Il s'est proposé de lui-même à réparer mais le lendemain, c'était trop tard, tout était déjà effacé par le service voirie. Si ça coûte cher, faites le payer. »*

Sur ces considérations, le juge poursuit : *« D'ailleurs, votre complice, il s'en sort bien... La première fois, le TIG ne vous a pas suffi. Par conséquent, vous aurez cent vingt jours amende à cinq euros, plus quatre-vingt-dix euros de frais de justice. Ça, c'est pour le Trésor public. Ça va vous coûter cher ! Si vous ne payez pas dans les quatre mois, vous aurez cent vingt jours de prison ! Sachez que le juge d'application des peines, c'est moi aussi. Alors je vais veiller de près à votre cas. Aussi, bien sûr, vous payerez les victimes. »* Mathieu quitte la salle, libre. Le juge l'interpelle : *« Au fait, si vous payez dans le mois, vous avez droit à 20 % de réduction ! »* Dans la foulée, il appelle le prochain accusé, lui demande où il vit. Ce dernier dit être dans un abri pour sans domiciles fixes et le juge, à cette considération, s'écrie : *« On est mal barré ! »*

Sortant du tribunal, le peintre comme son avocate sont satisfaits. Si le millier d'euros auquel il a été condamné ne va pas améliorer sa situation, en vendant de la drogue les frais d'effacement seront remboursés. Une fois dehors, les insultes à l'égard du juge fusent. Le « délinquant » rejoint ses compères pour faire la fête. Entre la lecture de l'acte d'accusation, la réquisition du procureur, la plaidoirie de la défense et la réquisition du juge, le procès se déroule toujours selon un rite dont il importe de souligner les variations. À travers l'exacerbation d'un juge à l'œuvre, on voit que la criminalisation des graffiteurs ne se résume

pas à l'application froide d'un article du Code pénal. Elle s'inscrit dans le théâtre du tribunal, à travers les idéologies opposées de ses acteurs. Quoiqu'il en soit, la violence de représentants de la Loi s'exercera sur les accusés. L'histoire des coupables est discutée selon le schéma de l'instruction, dans des registres n'émanant pas des individus mis en cause, mais au travers des représentations de ceux qui les incriminent. Cet enchaînement de situations vise à punir et à confirmer une vision de l'ordre. Durant le procès, les propos extorqués aux coupables se confrontent à ceux des garants de l'ordre. Des lignes inscrites en amont laissent à lire l'éloquence de l'accusé et le décalage qu'il entretient avec le parquet : « *Je ne me considère pas comme un délinquant !* » Il lui a été donné tort. Ces éléments entrent en écho avec une longue histoire de la justice.

À propos des procès de sorcellerie, Dominique Camus décrit un cheminement qui fait écho à celui de Mathieu : « *Cette scénographie a eu une importance considérable sur la pratique judiciaire et le déroulement des instructions. En effet, les déclarations des prévenus étant commentées par rapport à un schéma préétabli, en se reconnaissant dans ce discours qui vient d'ailleurs, les inculpés ne feront que le valider et le conforter toujours un peu plus, endossant ainsi, sans s'en apercevoir, un costume qui leur convient moins qu'ils ne le pensent. Si ce processus consistant à interpréter des propos dans un registre autre que celui d'origine n'est pas sans influencer sur les représentations dont sont sujets ceux qui les tiennent, il convient de ne pas oublier que nous nous situons dans un cadre répressif, lequel doit châtier les coupables mais également conforter les magistrats dans leurs croyances et confirmer leur vision du monde. Ne perdons pas de vue que cette dramaturgie [...] est le fruit d'expériences douloureuses issues de l'emploi de la torture.* »¹⁸⁷ Selon Laurent Mucchielli, « *Plus l'institution dramatise les actes du jeune, plus elle semble atteinte et mise en danger par lui, et plus celui-ci se voit érigé, puis conforté, dans le rôle du "jeune délinquant qui peut être très méchant et qui vous fait très peur."* Or, ce rôle est clairement valorisant quand on n'en a pas d'autre. »¹⁸⁸ Dans les récits des graffiteurs, les plaidoiries s'enchaînent et se ressemblent. À la défense, les avocats accusent « l'erreur de jeunesse » et l'inconscience, l'alcool et l'irresponsabilité, l'ignorance de la première fois, la rêverie de l'artiste. Toutes ces justifications ramènent le prévenu à son individualité. Ses actes sont dépolitisés. Or, la « culture de rue », dans laquelle s'inscrivent les graffiteurs, valorise ses initiés. Les valeurs de

¹⁸⁷ Dominique Camus (2008), *La Sorcellerie en France du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Dervy, p. 188.

¹⁸⁸ Laurent Mucchielli (2011), *L'Invention de la violence. Des peurs, des chiffres, des faits*, Paris, Fayard, pp. 67-68.

performance, de réputation, d'honneur, de courage, de transgression entrent en jeu¹⁸⁹. Des interventions politiques en lien avec le phénomène graffiti, la répression apparaît nécessaire pour dédommager les victimes. Néanmoins, elle s'accompagne d'un phénomène de récurrence importante.

C. Récidive ou fin de carrière ?

Parmi les condamnés pour délit de destruction et de dégradation, incluant les auteurs de graffiti, en 2004, 7,1 % étaient récidivistes, d'après les statistiques officielles¹⁹⁰. Nous avons une idée très partielle de la réalité des phénomènes de récurrence, parce que les statistiques qui y sont liées ne peuvent être que basées sur les procès verbaux dressés par les fonctionnaires de police et de gendarmerie. Dans le sens que Michel Foucault donne de la condamnation, on attend qu'elle incite le prévenu à reconnaître sa culpabilité, à exprimer un regret¹⁹¹. La condamnation, c'est aussi le processus par lequel un groupe social s'investit dans une pratique de mise à l'écart concrète (incarcération par exemple) et symbolique (la damnation renvoie à la puissance divine du jugement, envoyant en enfer les « mauvais »).

La réparation ne peut s'envisager que si le prévenu s'engage à ne pas réitérer l'acte pour lequel il a été déféré. Seulement, les murs des cellules de garde à vue sont graffités : des prénoms, des noms de quartiers, des insultes, des dates, des durées de détention. Les graffiteurs interpellés ont, ici, une première occasion de récidiver. Robert Merton a notamment précisé qu'une pratique sociale pouvait être fonctionnelle d'un côté mais que, de l'autre, elle pouvait présenter des dysfonctionnements. C'est ainsi qu'il considère la prison non seulement comme une institution dont la fonction manifeste est de punir les criminels et de protéger les populations, mais aussi comme un lieu dont la fonction latente est d'être une « école du crime », où se reproduisent les cultures criminelles¹⁹². Dans le schéma que propose Howard Becker sur les étapes de la carrière déviante, le déviant, après l'opération d'étiquetage, est amené à rencontrer d'autres transgresseurs, afin d'être mieux initié aux conditions permettant de s'inscrire durablement dans sa carrière déviante¹⁹³.

¹⁸⁹ David Lepoutre (2007), *Cœur de banlieues. Codes, rites et langage*, Odile Jacob et Marwan Mohammed (2011), *La Formation des bandes. Entre la famille, l'école et la rue*, Paris, PUF.

¹⁹⁰ « Les chiffres-clés de la justice », www.justice.gouv.fr.

¹⁹¹ Michel Foucault (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.

¹⁹² Robert Merton (1965), *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, trad. fr., Paris, Plon (1^{re} éd. américaine : 1949).

¹⁹³ Howard Becker, (1985), *Outsiders...*, *op. cit.*

La récidive est un aspect important du mouvement graffiti. Elle concerne la plupart de ses acteurs. Elle en certifie l'engagement. Aimé, un lycéen âgé de 18 ans au moment de l'entretien, s'est déjà fait interpeller pour graffiti. Néanmoins, il continue à peindre. Incité à revenir sur les moments de privation de liberté presque habituels qu'il a connus, il a produit un discours où l'on perçoit leur caractère traumatique, humiliant : *« La garde à vue, ça met les nerfs. Au début que j'y allais, j'étais surtout choqué par l'attitude des flics. Sur le moment, je m'écrasais. Ils me mettaient en cellule. De toute façon, je ne pouvais pas résister face à eux. Si je résistais, avec les menottes dans le dos, ils me mettaient par terre. Ils m'écrasaient la gueule avec leurs bottes. Tu essayes de résister une fois. Après, tu vois qu'il n'y a rien à faire. On t'enlève les lacets des chaussures. Tu passes la nuit en garde à vue. Tu dors sur un banc. Tu as froid. Ça pue la pisse dans la cellule. Tu n'as pas l'heure. Tu ne sais pas quand tu vas sortir. La première fois que j'ai eu affaire aux keufs, ça m'a dégoûté. Maintenant, je sais qu'ils n'ont aucune compassion. Pas tous, mais la plupart se foutent de la raison pourquoi tu es là. En y réfléchissant, en retournant chez moi et en retrouvant mes esprits, je me suis dit que ce n'était pas normal, qu'il fallait que je leur fasse payer d'une manière ou d'une autre. Tu peux riposter par la violence, leur tendre des guet-apens, mais je trouve ça plus rigolo de continuer le graff', sous leur nez, sans qu'ils sachent que c'est moi. C'est une bonne riposte. C'est anonyme. Ils se posent des questions. À partir du moment où ils te contrôlent, tu sens que tu es déjà coupable. Ça met la rage. C'est comme avec n'importe quel mec qui te cherche une embrouille. Mais là, ce n'est pas juste avec un gars de ton âge, qui fait ton gabarit, qui aurait essayé de te voler et avec qui tu aurais pu régler ça dans la rue. Là, ils sont armés, ils sont baraqués, ils ont dix ans de plus que toi. Je me sentais tellement en position d'infériorité face à eux... Ils abusent tellement de leur pouvoir... Ils sont soi-disant garants de l'ordre public, sauveurs de la veuve et de l'orphelin. C'est l'État qui garantit ça, mais voyez ce qu'ils font au citoyen. C'est légitime que je leur fasse payer ce qu'ils m'ont fait vivre. Ce n'est pas tolérable. Ça ne peut pas rester impuni. Même si ce n'est pas grand-chose, c'est juste pour la forme. Tu n'arrêtes pas les gens en les humiliant. Ça leur donne encore plus les nerfs. Déjà qu'à la base, le graff' est plutôt contre la société, si la société te le rend par de la violence et de l'humiliation, c'est normal de continuer à en faire. »*

Enfin et *a priori* paradoxalement, Aimé présente la répression du graffiti comme étant un facteur déterminant son expansion. Dès lors, la répression s'accroît aussi : *« Il y a de plus en plus de peines de prison prononcées pour ça. Un ami y est allé deux mois, entre autre pour graffiti. Quand ils se rendent compte que les tagueurs ne peuvent pas payer les amendes et*

qu'ils continuent, ils les mettent en prison. Priver un homme de sa liberté, c'est ce qu'il y a de plus violent. En faisant ça, tu rends les gens dingues. Il ne faut pas espérer une seule minute qu'ils s'arrêtent. La répression est la seule réponse que puisse donner l'État, mais à la base la revendication du tag vient d'un besoin de liberté. Elle est contre l'ensemble du système. C'est difficilement qualifiable comme révolte. Des gens s'expriment pour dire que la violence du système existe, qu'elle est trop forte. Donc, plus de violence ne fait qu'envenimer la situation. » Face à la dureté de son ressenti à l'égard de la répression dont ses pratiques ont fait l'objet, Aimé récidive dans un sens de reconstruction, de revalorisation de son identité. Si ses propos ont été recueillis « à chaud », il est intéressant de se pencher sur les expériences d'un peintre plus expérimenté et dont les interpellations ont ponctué le parcours. En revenant sur Julien, on peut voir comment s'opère la constitution de la carrière délinquante d'un graffiteur, et aussi, le processus qui l'a amené à en sortir.

C. 1. Julien, une carrière ponctuée d'arrestations

Julien a pris part au mouvement graffiti durant son adolescence. Aujourd'hui, il s'en est éloigné, tout en gardant un œil attentif sur les murs. Il a été jugé plusieurs fois. Ses procès ont abouti à des verdicts allant dans le sens de la prévention, avec des sanctions raisonnables et graduées. Il explique s'être « *pris au jeu* », avoir vécu sa pratique comme une addiction. C'est suite à une peine de prison avec sursis, mais aussi de son insertion professionnelle et de sa liaison conjugale, qu'il a arrêté de peindre. Les sociologues de l'école de Chicago comme Howard Becker, décrivaient les carrières délinquantes comme le fruit d'apprentissages sociaux. Dans le récit de sa jeunesse face aux acteurs du système judiciaire, Julien révèle leurs places dans la construction de sa carrière délinquante, de son identité. Il témoigne de la valeur allouée à l'engagement dans le mouvement, à la mesure de la gravité jugée de la transgression.

Pour Marc Hatzfeld, la transgression ne témoigne pas seulement d'une opposition à l'ordre établi, elle inscrit ses acteurs dans des parcours, c'est un « *passage par les travers* »¹⁹⁴. « *Ce à travers quoi passe le transgresseur est la conception qu'on se fait du monde, l'ordre des représentations.* »¹⁹⁵ Sa première interpellation, lorsqu'il était mineur, Julien la raconte comme le passage d'un cap : « *Il y a eu un souci qui nous a un peu stoppés. Un flic nous avait*

¹⁹⁴ Marc Hatzfeld (2011), *Les Lascars [...]*, op. cit., p. 90.

¹⁹⁵ *Ibid.*

repérés. On s'est fait arrêter. Certaines personnes ont décidé d'arrêter. J'étais mineur donc je n'avais pas eu de gros soucis avec ce jugement. Sur le coup, ça a fait : "Ho ! Ho ! Qu'est-ce qui se passe ?" Moi, je n'avais jamais eu affaire à la police. Sur cette affaire là, tu es jeune... Alors tu as les flics qui sont en face de toi. Ils te disent que tu risques ça et ça. Tu as vite fait de te monter la tête. À cette période là, j'étais un peu calmé. Après, tu te fais ton opinion. Tu te fais tes idées. Tu te fais ton truc. Tu fais la part des choses et tu te dis : "Ho ! Voilà quoi !" Et quand j'ai recommencé, après le graffiti ça faisait... C'était limite comme une drogue. Quand tu es vraiment à fond dedans, tu as beau te faire attraper, ça va te calmer juste un moment. C'est comme pour quelqu'un qui est en manque de quelque chose. Tu vas regoûter un petit peu et bam ! Et quand tu es reparti, tu fais complètement abstraction du fait qu'il peut t'arriver quelque chose. C'est vrai que tu n'en as plus trop conscience. Enfin, pour ma part, je n'avais pas trop idée de ce que je risquais quand j'allais peindre un mur en ville. Tu fais ton truc et, après, tu as une telle satisfaction de voir ce que tu as fait, de voir ton nom... »

L'expérience avec la justice qu'évoque Julien l'a renforcé dans son engagement. À mesure qu'il se décrit « *pris au jeu* », il aborde la perte de son libre arbitre, n'hésitant pas à employer le vocabulaire de la dépendance à une drogue. Ce côté où il se définit comme agent de sa pratique, du plaisir de « *voir son nom* », l'a amené à accepter la répression comme élément structurant. C'est une condition pour avoir une place dans le réseau : « *J'ai fait trois fois de la garde à vue. Je suis passé en jugement deux fois. Je me suis fait attraper avec un collègue. C'était pour des tags en ville. On est allé en garde à vue. On a eu un jugement. J'étais un petit peu plus âgé. La police, on commence non pas à connaître, mais à voir un peu quelles méthodes elle utilise. Tu sais faire la part des choses entre ce qu'ils te racontent. Tu es un peu plus solide. On a eu quand même un jugement. On a eu une amende à payer de huit cent euros chacun, plus une centaine d'heures de travaux d'intérêt général. L'amende, ça refroidit un petit peu. Surtout quand tu es étudiant, que tu n'as pas forcément de quoi payer [...]. Après cette histoire, j'ai recommencé tout doucement. Une fois que tu es là dedans, c'est rebelote, c'est reparti. Tu ne penses plus que tu t'es fait attraper. Tu n'as plus trop de notions. Au fur et à mesure, en plus, tu rencontres des gens. Ça te motive encore plus pour bouger, pour faire de nouvelles choses. » La connaissance des rouages judiciaires s'étoffe à mesure que l'on y est confronté. De même, la réputation que l'on occupe dans le réseau des coupables augmente. Julien explique sa carrière délinquante en décrivant la prégnance qu'occupait sa pratique dans son emploi du temps, ensuite en parlant de la place qu'il souhaitait tenir dans le réseau qu'il fréquentait.*

Interpellé une nouvelle fois, une peine de prison avec sursis a été prononcée à son égard : « *Le fait de se faire attraper, tu n'y penses plus trop. Mais bon, ça arrive. Et ça arrive quand tu ne t'y attends pas. Je me suis fait attraper encore une fois. J'étais tout seul cette nuit-là. Je faisais un truc en ville. Pareil. Et là, j'ai eu un jugement. Comme il y avait récidive, j'ai eu deux mois de sursis et deux ans de mise à l'épreuve. Faire de la prison pour du graffiti, quand tu réfléchis, c'est vraiment démesuré. Là, je m'étais un peu plus calmé, sur une plus longue période. J'étais encore étudiant, il valait mieux faire gaffe.* » À l'issue de sa peine de mise à l'épreuve, Julien est sorti de la délinquance. Pour avoir le moins possible de soucis avec la justice, il ne peint plus « *qu'à l'étranger* ». À force de peindre des graffiti le long des voies ferrées et des trains, il s'en est pris de passion. Il est devenu agent SNCF. Pour rentrer dans la société, il a fait une demande d'effacement des mentions de son casier judiciaire, laquelle lui a été accordée par le tribunal. En même temps, il a rencontré une femme avec qui il vit depuis. L'intégration professionnelle et la mise en couple sont des facteurs de sortie de la délinquance : « *C'est vrai que dans cette période là, j'ai rencontré ma copine, ce qui fait que j'ai un peu mis le graffiti de côté. Elle m'a aidé à faire d'autres choses, à faire d'autres activités, à penser à autre chose. Pour ma part, j'ai stoppé quand je l'ai rencontrée. Je faisais deux ou trois trucs, mais moins qu'à une époque. Et le déclic, en fait, c'est quand j'ai commencé le taf, j'ai mesuré le risque et fait la part des choses. Je savais que si je me faisais rattraper une fois, je perdais mon boulot. Je bosse à la SNCF maintenant. Donc voilà, peindre des trains c'est fini, parce que trop de risques. Et puis faire du graffiti dans la rue c'est pareil, c'est un peu risqué pour le truc. Ce qui m'a aidé aussi, c'est qu'avant de trouver cet emploi, il y a eu une période où j'avais plus ou moins calmé le jeu.* »

Revenant sur l'arrêt de sa carrière de graffiteur, Julien parle d'un véritable effort, comme d'un sevrage. Finalement, son insertion professionnelle et sa relation amoureuse sont les éléments les plus importants dans l'arrêt de sa pratique graffiti. C'est toute une page qui se tourne : « *C'était vraiment une progression. Mais arrêter comme ça, du jour au lendemain, ce n'est pas possible à moins qu'il y ait un événement majeur dans la vie. Sinon, je ne pense pas que l'on puisse arrêter comme ça, en se disant : "Demain c'est bon, j'arrête, je ne fais plus de graffiti, c'est fini." C'est comme pour se défaire de fumer, c'est dur. Tu y penses tout le temps. Malgré tout, je me suis quand même calmé. Les choses ont fait que mes relations avec ma copine ont pris le dessus. J'ai lâché l'affaire à une certaine époque. Et puis après, les choses ont fait que vis-à-vis du taf, je n'ai pas pu continuer dans cette ligne. Maintenant, j'ai beaucoup de potes qui continuent, qui sont dedans. Je les côtoie tous les jours, un peu moins*

pour certains. Enfin, je suis toujours ça d'un œil de spectateur. Ça me fait toujours... J'ai toujours de l'admiration, même si je ne pratique plus vraiment. Ça m'arrive de faire quelques trucs... » Avec l'arrêt de sa pratique, Julien semble connaître une perte technique. Sans regret, il n'a plus la croyance en la nécessité de poursuivre sa carrière dans ce réseau. Il a perdu « la foi » qui le motivait auparavant : « Au final, quand tu réfléchis... Tu le sais, mais tu continues. Tu te le dis. Même si tu es en plein dedans, que tu fais du graffiti tous les jours, tous les soirs. Il y a un moment où tu te poses la question. Tu te dis : "Ouais, je fais tout ça, mais au final, ça me donnera quoi ? " C'est vrai que ça ne te donnera pas de retours concrets, pas de choses matérielles, pas d'argent ou quoi que ce soit. Mais après, au-delà de ça, je sais que les plus belles années que j'ai vécues, c'était quand je faisais vraiment du graffiti, que j'étais à fond dedans, c'est un sport... Je ne peux pas dire, en aucun cas, que je regrette. Même si j'ai dû payer des amendes, si j'ai eu des soucis avec la justice. S'il fallait le refaire, je le referais. Pas de souci. »

Depuis ses quinze ans, Julien participe au mouvement graffiti. Ces dernières années, il s'en est détaché. Mineur, il a connu une première interpellation. Il n'a pas « décroché ». Sa passion, il l'a vécue comme une addiction. Majeur, trois jugements lui ont valu des amendes, des peines de travaux d'intérêt général et enfin, de la prison avec sursis. Les arguments de ses accusateurs ne l'ont pas, jusqu'à ce jour, incité à regretter son engagement. Au contraire, sa carrière de graffiteur, Julien l'a construite progressivement, par la transgression. Chaque interpellation qu'il a connue s'est traduite par un procès, l'application d'une peine, une prise de recul puis d'une intensification de la pratique. Corrélativement, ses sociabilités s'inscrivaient quasi exclusivement dans le réseau des graffiteurs. Il y avait une reconnaissance, une « réputation ». Dans un mouvement aux valeurs transgressives, la répression détermine la *street credibility*. L'essoufflement de la carrière délinquante et artistique de Julien va de pair avec l'épanouissement professionnel et conjugal qu'il a connu, plus que des frais dont il s'est acquitté. Notons qu'issu de classe moyenne, il a été soutenu par sa famille pour payer ses amendes. Il a poursuivi une scolarité après le baccalauréat dans le graphisme.

Pour certains acteurs du mouvement, les sanctions peuvent s'avérer nettement plus dramatiques dans le cas où elles s'accompagnent d'une perte de soutien des proches. Pensons à un jeune qui n'a eu que peu l'occasion de récidiver. Suite à une enquête, les membres d'un groupe de graffiteurs du Doubs ont été interpellés et jugés. Dans la bande, il y avait deux

majeurs. L'un est allé en prison et est, plusieurs années plus tard, encore à la rue. L'autre a eu une grosse amende. Son père l'a renié, tout comme sa petite amie. Il s'est retrouvé sans domicile fixe et a développé une forme de schizophrénie. Dans les rues de la ville, il marchait. Il avait peur d'être poignardé dans le dos. Il s'était fait dénoncer. Il s'est suicidé.

Un autre peintre de graffiti, que nous appellerons Guillaume, a connu une lourde répression de sa pratique. À dix-sept ans, il est lycéen. Il fait des graffiti depuis une année environ. Ses parents sont agent immobilier et libraire. Avec son argent de poche, il a acheté des bombes. Durant une courte période d'activité, il a fait des graffiti, en quantité. Il s'est notamment distingué en plaçant ses peintures sur les principaux axes de circulation et en hauteur, sur des toits. Une nuit, un de ses complices s'est fait attraper en flagrant délit de graffiti par une patrouille de police. Dans son sac, les officiers ont trouvé des dessins, ainsi que des photographies. L'une d'entre elles a retenu l'attention des policiers. C'est une photo d'un graffiti peint par Guillaume. Questionné, son « copain » a livré l'identité de l'auteur de la peinture. Au matin, ce dernier a reçu un coup de téléphone du commissariat, lui mentionnant qu'il était convoqué. Au poste, les policiers lui expliquent alors qu'il a été dénoncé et il a avoué. Dès lors, sa facture ne cesse d'augmenter, à mesure que le commissariat reçoit des plaintes. Cinq mille euros tout d'abord, vingt mille ensuite, cent mille à présent. Ses parents ont vendu leur maison et ont déménagé dans une autre ville. Il a changé de lycée. Néanmoins, ses parents le soutiennent.

En fait, les peines prononcées et les parcours qui les engendrent sont vécus différemment d'une personne à l'autre. Il est question de déterminismes sociologiques. Attardons-nous sur des extraits d'entretiens avec des graffiteurs, qui abordent la question de leurs passages devant les tribunaux.

C. 2. Paroles coupables : récits sur des formes de répression du graffiti

Selon l'entourage de l'inculpé, son intégration sociale, les peines sont vécues de façons différentes. En situation de rupture familiale, sans emploi et avec des problèmes de justices, on a pu voir qu'un individu pouvait attenter à sa vie. D'autres, mieux entourés, comme Julien, bénéficient de soutiens jouant en faveur de leur insertion professionnelle et de leur distanciation d'avec la délinquance. Ici, sept graffiteurs reviennent sur leurs expériences avec

la justice. Ils témoignent de différents impacts de la répression. On peut lire les interactions avec les acteurs des sphères judiciaires comme des rapports de force. Les graffiteurs interviewés se montrent silencieux sur maints aspects relatifs à la répression de leurs actions. Ces silences évoquent un malaise, celui de la difficulté à livrer des expériences douloureuses.

Fabien

À trente ans, Fabien ne compte plus ses interpellations. Ses délits ne se résument pas à la pratique de graffiti. Il a aussi été interpellé pour des vols ou des bagarres. Le graffiti, c'est ce qui lui coûte le plus cher. Il ne saurait dire exactement le montant de ses amendes. Il ne travaille qu'au noir pour ne pas avoir à les payer et touche le RSA (revenu de solidarité active). Avec sa formation d'artisan d'art, il aurait voulu ouvrir son propre atelier. Cela apparaît aujourd'hui impossible. Il est retourné vivre chez ses parents, à la campagne et, s'il reste passionné par le graffiti, il peint bien moins qu'auparavant et surtout dans des lieux abandonnés. Avec sa plus grosse interpellation, Fabien a perdu sa copine, son travail et son appartement. Il s'est retrouvé en errance. Son complice a été placé en hôpital psychiatrique : *« On parlait de graffiti, et puis on s'est mis à faire pas mal de TGV. Ma nana m'a largué, je suis parti et mon ami s'est fait serrer. Il dit qu'il ne m'a pas balancé mais, sur les dépositions, c'est le contraire qui est marqué. On est passé en comparution immédiate. J'ai dû revenir en vitesse. J'ai encore perdu mon boulot et mon appartement. On a fait de la prison, que je n'ai pas faite du coup. Là, depuis hier, il s'est échappé de l'asile psychiatrique. »*

À la rue, Fabien a poursuivi sa carrière de graffiteur. Quelques jours après l'enregistrement de cet entretien, il devait se rendre au tribunal : *« J'ai eu un deuxième serrage, à Montpellier, avec un pote. On était en vacances. On peignait sur un terrain vague. J'avais le poste, le pack de bière. On voit deux motos de keufs. Je dit aux gars : "C'est bon, on ne va pas cavalier, ça a l'air légal." Ils se sont barrés, puis une fourgonnette est venue. On s'est fait embarquer, mais on n'a rien eu. Seulement, moi j'avais un poste. Ils l'on cassé. Ils ont rayé la lentille et ont cassé les boutons. Il m'était déjà arrivé ça. Avec un pote, on sortait d'une peinture. On s'est fait chasser d'une pizzeria. On foutait la merde dans la rue. On s'est fait embarquer. On s'est battu avec les flics, enfin, surtout mon pote. Il avait plein de marques sur la gueule. Ils ont cassé le poste. J'ai eu un troisième serrage. J'étais parti à un festival avec un copain. Fin bourré, je me suis mis à rayer des vitres d'abris bus. Quelqu'un passait en vélo et a appelé les*

keufs avec son portable. La BAC a pillé. On s'est fait embarquer, et puis j'ai porté les couilles. D'ailleurs, je passe en jugement lundi. Voilà, dernier serrage. »

Pour trouver du matériel ou de la nourriture, Fabien vole. Il a aussi été jugé pour des vols à l'étalage : *« Je me suis aussi fait serrer trois fois pour graffiti, mais c'était du vol de bombes, de marqueurs. Sachant que pour le dernier vol de marqueurs, j'en avais pour plus de cent euros ! J'étais content de moi ! »* Finalement, avec le graffiti, c'est toute sa vie durant qu'il sera endetté. Autant de possibilités lui sont désormais interdites. Il en parle vulgairement : *« J'ai payé beaucoup d'amendes. Pour donner un ordre d'idée, une peinture sur un TGV, c'est 23 000 euros. Quand tu as dix TGV, plus pas mal d'autres trucs, ça te fait vite des sommes qui font peur. Avec mes amendes, je pourrais m'acheter l'appartement là, celui d'à côté, et sauter la voisine, lui payer l'hôtel et le champagne... »*

Jean-Charles

Jean-Charles est particulièrement vigilant dans ses activités illégales. Il en va de la préservation de son emploi, dans le service public. Face aux policiers, il a toujours adopté le profil bas. Il témoigne d'une connaissance de l'institution judiciaire et d'une considération insultante des difficultés liées au métier de policier : *« Jusqu'à présent, mes interpellations, c'étaient des gardes à vue. Quand j'étais mineur, c'était la BAC, pour des tags. Ils m'avaient emmené au poste et c'est là que j'ai commencé à faire gaffe. Je ne me suis jamais fait arrêter à proprement parler pour graffiti mais pour d'autres choses. Si c'est la BAC, c'est eux les chefs. Tu n'as rien à dire. C'est des cow-boys. Ils ne sont pas spécialement méchants mais quelque part, ils ont envie d'action. Comme nous en faisant du graffiti. Sauf qu'eux, leur délire c'est d'attraper des gars. Des fois, ils te mettent une droite ou deux si tu fais le malin. Dans la police nationale, tu as des mecs plus sympas que d'autres. C'est un peu cliché mais je pense que pour être flic, il faut avoir une certaine idée de la vie. Du coup, quand ils t'arrêtent, même pour une connerie, eux ne sont pas du tout dans le même délire que toi. Ils le prennent mal et ils te jugent par rapport à ça. Surtout qu'eux, comme ils ne font que ça, ils ont l'impression de voir toujours les mêmes têtes. Ils doivent se dire : "Je ne fais qu'arrêter des jeunes qui font des conneries !" »*

Hughes

Hughes, qui participe activement au milieu du graffiti depuis une dizaine d'années, mise sur la préparation de ses « plans » et sur son aptitude à la course pour éviter de se faire attraper. Ses pratiques ont été peu criminalisées et il a acquis savoir-faire et renommée. Il est engagé dans une démarche de reconnaissance de la valeur artistique de ses graffiti : *« Sinon, par rapport aux flics, je ne me suis fait arrêter qu'une seule fois, dans un terrain militaire à Lyon. C'est une vieille qui avait appelé les gendarmes parce qu'elle croyait qu'on était des casseurs roumains. On s'est fait arrêter et les flics ne pensaient pas avoir affaire à des graffeurs. On a eu juste un rappel à la loi. Une fois à Toulouse, je me suis arrangé avec les gendarmes. Après, les seules fois où ça a été chaud, j'ai couru, j'ai réussi à m'en sortir. Je n'ai jamais fait une seule garde à vue. Ça s'est toujours passé bien pour moi et je touche du bois. Un peu de chance, un peu d'intelligence et un peu de course. »*

Manuel

Les expériences de Manuel avec les acteurs judiciaires ont eu des conséquences très importantes dans son vécu. Plusieurs années durant, alors qu'il poursuivait son évolution dans le milieu du graffiti, des interpellations se sont succédées. Il a été SDF, a vécu dans un foyer et il s'en est fallu de peu pour qu'il ne « tombe » dans l'héroïne. Il ne connaît pas le montant de ses diverses amendes, qu'il n'a jamais payées. Il n'a pas effectué complètement des peines de TIG et est parti quelques temps à l'étranger pour se « faire oublier ». Il témoigne des contrôles qu'il a connus et de l'inadaptation des peines prononcées à son encontre. À plus de 25 ans, il vit dans la précarité et continue à taguer.

Son entrée dans la délinquance a été violente : *« Ça fait peur au début de se faire choper. Ils viennent chez toi, ils appellent chez toi. En plus, tu es mineur, alors tes parents sont au courant. Ils sont responsables. Puis les flics, ils te mentent. Toi, tu ne sais pas trop ce qu'ils font. Tu ne te rends pas compte. C'est la première fois que tu y es. Les flics ils te mentent. Ils disent que ce qu'ils veulent entendre ils l'ont déjà entendu. Même s'ils avaient un bon dossier qui disait pleins de trucs, il y avait pleins de trucs qu'ils ne savaient pas [...]. L'endroit où on se réunissait, c'était le skatepark qui était juste en dessous du lycée. Au dessus, il y avait un parking. Dans une voiture ils prenaient des photos par exemple. Ils nous fouillaient beaucoup. Et puis c'était une petite ville. Au commissariat, il n'y avait pas grand-chose à*

faire et on était déjà bien connu. On avait droit à des fouilles répétitives et, une fois que celui qui avait fait le site Internet a avoué, on est tous tombé. Mais bon, il y avait déjà deux balances qui étaient passées, qui avaient dit des trucs aux flics. »

La procédure concernant Manuel a été particulièrement longue. Il n'a pas su assumer les peines prononcées à son égard : *« L'enquête a abouti à un jugement quelques années plus tard, pour les mineurs. Le problème, c'est que moi, entre temps, j'ai été majeur et je m'étais en allé de chez mes parents. Du coup, j'ai été jugé. On a tous eu une amende de je ne sais plus combien. Au départ, ça aurait dû faire des milliers, voir même des centaines de milliers de francs. Je ne sais plus le montant des "dégâts". Et finalement, il y a juste la SNCF qui s'est portée partie civile. Pour un wagon, je ne sais plus combien ça faisait. Mille euros ? Ou peut-être plus, six mille euros ? Je n'en sais rien. Par personne, un truc comme ça. Tous les autres, ils avaient une assurance, vu qu'ils étaient avec leurs parents. Comme je n'étais plus avec mes parents, je n'ai pas pu faire marcher l'assurance et j'ai dû cette somme. Je ne l'ai jamais payée. Elle a disparu je ne sais pas comment. Peut-être par une petite grâce présidentielle ? Je n'en sais rien... Peut-être tombée dans les méandres de l'administration. Elle ressurgira... En plus, à ce jugement, je n'avais pas d'avocate. Mais l'avocate qui était pour tous les autres m'a défendu gratuitement. »*

La récidive fait partie du parcours de Manuel. Il a été interpellé une seconde fois alors qu'il était étudiant et s'est rendu au tribunal sans avocat. Il estime avoir été jugé à son style vestimentaire : *« D'ailleurs, c'est bien utile de passer avec un avocat parce que la fois où je suis passé sans, j'ai jamais pris une aussi grosse peine. Le juge ne voulait pas croire que j'étais étudiant, puisque j'ai été étudiant. Je n'avais pas une allure très... Voilà, avec quatre cent euros de bourse, tu ne t'habilles pas comme un... Je ne sais pas quoi... Un fils à papa. »* Manuel dit ne pas être un « fils à papa ». Sa première interpellation l'a coupé de sa famille. Ses parents avaient alors une relation houleuse. Comme il a dépensé l'argent qu'il aurait dû utiliser pour payer son amende, il s'est disputé avec son père et a quitté le domicile familial. Il est devenu SDF : *« Le premier jugement que j'ai eu, ça m'a mis en froid avec mes parents. C'était avec les gendarmes. Il fallait payer mille euros ! Je devais payer cette somme et je devais travailler dans l'entreprise que j'avais taguée pour rembourser. Je travaillais. L'argent, ils l'on versé sur mon compte, et moi je l'ai utilisé toute l'année. Ça m'a servi d'argent de poche on va dire. Mes parents étaient séparés et ne s'en étaient pas rendu compte. Lorsqu'ils se sont remis ensemble, mon père s'en est aperçu et il était mieux pour*

tout le monde que je quitte la maison. Sinon, c'étaient les travaux forcés. Je n'étais pas en bon rapport avec l'autorité, donc... J'ai déserté. Je me suis mis à la rue, enfin j'ai décidé de me mettre à la rue. J'aurais dû travailler avec mon père aussi, à refaire l'appartement. C'est pas que ça me dérangeait de faire ça, mais le fait d'être obligé de le faire tous les jours, de ne plus pouvoir sortir, c'était vraiment la prison. Du coup, je ne pouvais plus sortir du tout. Ils m'avaient laissé sortir une fois en deux mois. Quand ils se sont rendus compte que j'avais bouffé la thune qui aurait dû servir à rembourser... »

Avec du recul, Manuel cherche à souligner le fait que la répression dont ses activités ont fait l'objet a été disproportionnée. Cela est à mettre en rapport avec sa réticence à l'autorité, à l'idée de travailler pour rembourser sa dette et à sa pauvreté conséquente. Il ne reconnaît pas la valeur du jugement prononcé : *« Ce n'était que mille euros. Si j'avais trouvé un travail et bossé juste un mois pour rembourser mon truc, ça aurait pu le faire, mais je ne pouvais pas. C'était aussi tellement la merde chez moi que j'avais l'impression que c'était énorme. Cette somme à payer, c'était de l'abus ! Le devis était gonflé. Le plaignant, c'était une entreprise dans un petit village. C'est une entreprise du même village qui a fait le devis. Et comme j'habitais aussi le même village, je sais qu'ils se connaissaient. Mais bon, c'est passé devant un médiateur de justice... »*

Aimé

De par ses activités, Aimé a été confronté aux policiers. Il dévoile l'impact de ses actions dans le travail de ces derniers, ainsi que les stratégies qu'il a déployées, avec son groupe, pour être innocenté. Il poursuit des études, avec peu de succès : *« Quand des gens ont commencé à nous voir vandaliser, on a commencé à avoir des contrôles. Au début, les flics n'étaient pas sûrs du fait que c'était nous. Ils nous contrôlaient parce qu'on était dans le coin à ces moments. On a toujours eu la chance de les esquiver. On balançait nos marqueurs en les voyant arriver. À force qu'il y ait des plaintes déposées contre nous, les flics ont eu de plus en plus de suspicions sur notre bande. On traînait toujours ensemble, à des heures incongrues pour notre âge. Les contrôles sont devenus systématiques. Chaque fois qu'ils nous voyaient, on avait droit à un contrôle. Au lieu de nous suivre pendant trois heures, dès qu'ils nous voyaient, ils se sont mis à nous contrôler. Là, ils ont commencé à trouver des marqueurs. Ça nous a valu quelques soirées au poste mais il n'y avait jamais aucune preuve contre nous. On leur disait qu'on était étudiants en art, des artistes. Ils n'ont jamais vu de trucs frais à côté de*

nous. On disait qu'on rentrait chez nos parents. Ils ne nous croyaient pas, mais ils n'avaient pas de preuves. »

Entre Aimé et les policiers, les rapports sont devenus de plus en plus fréquents. Il raconte le déroulement de l'enquête l'ayant conduit au tribunal : « Un soir, on a trouvé un camion de police sans ses occupants. On s'est vengé dessus en le taguant. Ça devenait chaud, alors on s'est un peu calmé. On faisait plus attention. On ne mettait pas nos marqueurs dans nos poches. On les planquait autre part. On vérifiait que les rues soient bien désertes, qu'il n'y ait pas de lumière allumée. Les keufs ont commencé à péter les plombs. Il y a eu une enquête. Un beau matin, on a chacun reçu une convocation au commissariat. On y est allé et ils nous ont tous mis en garde à vue. Ils nous ont montré des photos. Ils nous ont questionnés sur ce qu'on avait fait tel soir, à telle heure. Ils disaient avoir des témoignages de gens, qui nous auraient vu faire des tags. Ça ne correspondait jamais. Ils disaient qu'on avait été vu des soirs où on n'avait rien fait. C'était donc facile de nier. On n'avait rien à se reprocher. Ce qu'ils ont fait, c'est qu'ils ont tapé des perquisitions chez nous. Ils ont fait leurs petites équipes et sont montés tous en même temps. Ils ont retourné nos chambres, chez nos parents. Ils ont trouvé quelques affaires de tags, mais pas grand-chose. Des marqueurs, des bombes, quelques magazines de graff'. Ils n'avaient toujours pas de preuve et se sont mis à rager. On est retourné au commissariat. Les flics se faisaient incendier par leurs supérieurs parce qu'ils n'avaient rien trouvé chez nous. Ils ont redoublé leurs questions. Ils nous ont encore plus mis la pression. On s'en foutait. On n'avait rien à se reprocher. Avant les perquiz', vu comme les keufs nous contrôlaient, on se doutait bien qu'ils pouvaient venir chez nous. On a été plus malins qu'eux. On avait planqué chez des gens tout ce qu'il y avait chez nous : nos dessins, nos books. »

L'enquête menée n'a pas permis au juge de le condamner. Les éléments recueillis par les policiers n'ont pas été suffisants pour prouver l'implication d'Aimé et de ses complices dans les délits constatés : « Du coup, ils nous ont libéré et nous ont donné une date pour un procès. On est tous passé dans la salle d'audience. On a tous été déclaré innocents chacun notre tour. Ils se sont bien fait chier pour rien. La juge, en nous déclarant innocents nous a avertis. Elle savait comment ça se passait dans les bandes de tagueurs : "Vous faites vos trucs la nuit, en équipe. On ne trouve jamais rien chez vous mais faites attention, parce que la prochaine fois, on vous rattrapera. On sait que c'est vous qui avez fait tous ces tags. On n'oublie ni vos têtes ni vos noms. On a des dossiers sur vous ! "»

Martial

Martial est jeune diplômé dans le secteur artistique. Il fait du graffiti depuis quelques années, surtout légalement. Néanmoins, il s'est fait interpellé deux fois pour tag. Il continue à peindre dans les rues, mais plus rarement que lorsqu'il était étudiant. Ici, il revient sur ses deux histoires judiciaires : *« J'ai été interpellé deux fois. Je suis allé en garde à vue. La première a été sans suite, l'autre presque. Pour la première, on devait se retrouver vers trois heures du matin pour aller faire une peinture. En descendant me chercher, mon pote a fait quelques tags. Quand on s'est rejoint, la BAC est arrivée et nous a serré. Ils ont remonté la rue. Les tags étaient encore frais. C'était difficile de nier. C'était un mec qui ne dormait pas et qui nous a balancés. La garde à vue a duré quatorze heures, juste pour quelques tags. Mon pote a reconnu les faits. Il a dit que c'était lui qui avait tout fait. J'ai eu quand même droit au fichage des empreintes, aux photos... Puis, je n'ai plus eu de suite. Mon pote a été jugé. Je me suis refait choper un mois après, en revenant de soirée, pour des petits tags sur des gouttières, au blanco. Là, pareil, garde à vue. Je suis resté seize heures. Ils ont pris ma déposition et n'ont pas fait le lien avec la fois d'avant. C'était un coup de bol ou alors je suis tombé sur des incapables... Je me suis dit que j'aurais quand même des nouvelles et j'ai reçu une convocation du délégué du procureur. La bonne blague ! Il m'a fait lire la loi et m'a fait dire que je ne recommencerais pas. Donc je dois avoir un dossier quelque part maintenant. »*

Martial ne s'est guère étalé sur les protagonistes de ses interpellations. Il insiste surtout sur le caractère bureaucratique de l'expérience et, hors entretien, sur sa violence : *« Les flics, c'étaient des nazis ! »* Sans regret, plus qu'une leçon de morale, c'est une leçon de prudence qu'il a tirée : *« J'ai refait des frets, des trains, pas beaucoup de rue... Je sors un peu moins, mais je n'arrête pas non plus. Je fais gaffe parce que rien que pour un tag au Blanco, seize heures de garde à vue plus un rendez-vous devant le procureur, c'est cher payé. Alors imagine pour une pièce de cinq mètres de long. Il y a des risques. Des centaines de tagueurs ont ruiné leur vie, se sont ruinés à payer des amendes. J'essaye de faire gaffe. Deux gardes à vue l'année dernière, l'année de mon diplôme... Heureusement que je ne me suis pas fait serrer sur un train cette année-là. Ça se trouve, je serais passé par la case prison, j'aurais loupé mon année. Ça ne m'intéresse pas de passer par là, de partir en couille. On est dans une petite ville. La plupart des autres villes sont moins répressives. À Panam, j'ai eu des échos de mecs se faisant libérer après avoir fait des pièces, sans même aller au comico ! Ils*

recherchent des gens qui matraquent la rue, pas des petits tagueurs. » Une année après l'enregistrement de l'entretien, je ne voyais plus de nouveaux graffiti de Martial.

Nikos

Lors de l'entretien que j'ai réalisé avec Nikos, en 2009, il venait d'être jugé suite à une interpellation. Il était alors dans sa « période » graffiti depuis peu d'années et pas pour longtemps. Durant ces moments, il a beaucoup tagué dans les rues et aussi sur des murs d'usines désaffectées. Localement, il n'était pas reconnu pour son grand talent. Il garde de bons souvenirs du graffiti, qu'il a cessé de pratiquer.

Un flagrant délit l'a freiné : *« Une fois, les flics croyaient qu'on voulait voler un supermarché alors qu'on peignait à côté. On avait dix-neuf sprays dans le sac. La BAC qui arrive ! On a pris peur. On s'est taillé. Dérapage contrôlé ! Ils nous ont chopés. Trop des cow-boys : "On ne bouge plus ! Vos papiers ! " Ils voient le sac, nos mains pleines de peinture. Qu'est-ce que tu peux faire ? Tu as juste à tout nier en bloc... Je veux dire, les flics, ils ont un comportement par rapport à ça, vraiment impressionnant. Là, avec la BAC, c'était un truc de ouf ! Le gars il te chope, il te soulève : "Je vais te peindre ! Tu vas voir, je vais te peindre la gueule ! " » Face à la police, Nikos a été impressionné, choqué : *« Quoi que tu dises, ça ne peut que les encourager dans leur connerie. Les gens qui représentent les lois, lois qui sont normalement faites pour tous... Enfin, ces gens-là, ils ont une supériorité indéniable. Ils te tomberont toujours sur la gueule. Et quand ils te tombent sur la gueule, ils se sentent complètement supérieurs à toi. Pour eux, tu es de la vermine... Ces types-là, ils embarquent les bombes, ils nous laissent partir, après trois quarts d'heure, du genre : " On vous a assez mis la pression. " »**

L'histoire s'est traduite par une convocation au commissariat puis au tribunal. Face aux incohérences des dépositions des policiers, Nikos a nié les faits qui lui était reprochés. Il a eu une sanction sous forme de travaux d'intérêt général : *« Trois mois après, on reçoit une lettre. Comme quoi on est convoqué au commissariat. Pour cette affaire, une flic nous a lu la déposition de ces gens là, les flics de la BAC. Un truc inimaginable ! Pas un seul mot de vrai ! Ils nous ont trouvé un Baranne, soi-disant on leur aurait dit que "c'était un instrument nouveau pour les graffiti. Très en vogue...". Soi-disant, on leur aurait dit aussi qu'on aurait ravagé la moitié de la ville... Ils ont mis ça. Pleins de trucs qui ne concordaient pas. Moi,*

j'arrive là-dedans. La meuf, quelle grosse vache ! Le truc qu'elle nous dit : "C'est ça, c'est une bavure policière, c'est la police que tu remets en cause. On verra bien devant le procureur !" »

Nikos minimise ses actes et relate la peine qui lui a été indiquée : *« Il n'y a pas de quoi aller devant le procureur. Je n'avais commis aucun crime, aucun délit avant. Et ces gens-là, ils se permettent de me mettre des trucs sur le dos ! Ils sont censés attraper les criminels, pas les fabriquer. Bon, j'ai tout nié en bloc comme il n'y avait absolument rien de vrai. J'ai eu une centaine d'heure de TIG. »* Après cette affaire, dont il s'est relativement bien sorti, il a pris du recul. Il a étudié aux Beaux-Arts puis s'est reconverti dans la restauration. Vivant en couple lors de notre dernière rencontre, il m'affirma ne plus faire du tout de graffiti. Entre-temps, la mort de son père l'a profondément affecté.

CHAPITRE VII

(MÉ)DIRE

A. Une vision médiatique terrifiante

Sur le sujet des graffiti, une vision domine les propos diffusés dans les médias. Nous avons affaire à un phénomène délictueux dont il s'agit de se prémunir. À partir d'exemples tirés de journaux de reportage, nous verrons des interprétations du phénomène graffiti dans les discours journalistiques. Il est notamment représenté comme un symbole de « l'insécurité », des « violences urbaines ».

A. 1. *Sur des formes d'instruction civique dans les médias*

Ce chapitre propose un recensement et une lecture des discours dominant le petit écran, les journaux, et relatifs aux graffiti. C'est en opposition au phénomène que de nombreux intervenants se sont prononcés, que ce soit dans des clips de préventions, des dessins animés, dans des reportages ou dans les journaux télévisés, des articles de presse.

Un des plus anciens films anti-graffiti date de 1976¹⁹⁶. Il a été tourné à New York pour dissuader les jeunes de dégrader les murs. Il a pour titre *Fun or Dumb ? Graffiti (Drôle ou débile ? Graffiti)*. À la première scène, un adolescent peint un cœur, les initiales de sa copine, sur un mur blanc. D'autres jeunes viennent faire des graffiti sur le mur. Le *tag* est alors un phénomène émergent. Le couple de la première scène se délie. En repassant devant le mur, le garçon raye le cœur. Il se fait interpeller par le propriétaire du mur. Après une transition, nous sommes montrés des peintures préhistoriques, puis des fresques murales « artistiques ». On apprend que l'effacement des *tags* coûte 20 millions de dollars par an à la ville de New York. Afin d'illustrer le vandalisme qui a lieu dans la ville, des personnages balancent de la peinture sur des œuvres d'art, tracent des croix gammées¹⁹⁷. Un graffiteur peint ensuite sur une publicité. Le graffiti serait utilisé pour marquer son territoire dans la rue. Le commentateur dicte que c'est pour les gangs ou pour les gens qui ont des problèmes psychologiques. Si le

¹⁹⁶ Lee Davis, Mickael Levanios et Helaine Swerdloff, *Fun or Dumb ? Graffiti*, Counselor Films, 1976.

¹⁹⁷ Scène semblable à celle du *Batman* de Tim Burton, avec *Le Joker* (1989).

graffiti est une expression de l'identité de leurs auteurs, le travail est une meilleure manière de se réaliser. Pour illustrer ce propos, on voit le jeune graffiteur rénover le mur graffité. Il effectue un travail d'intérêt général. Il nous est dit que le graffiti et l'art sont deux choses différentes. Des fresques réalisées au pinceau pourraient dissuader les graffiteurs de peindre certains murs. Un avis est annoncé : « *Si vous faites des graffiti, vous nettoierez !* »

Enfin, une scène est tournée dans un atelier. Des jeunes peignent à l'aquarelle, sur du papier, des petites maisons et des arbres. Durant les années 1970, à New York, le phénomène émergent des *tags* était appréhendé par les médias et par la majorité des habitants, comme un signe de désordre urbain lié à la faiblesse du pouvoir¹⁹⁸. Ce clip s'inscrit dans la riche tradition américaine du film de prévention. Il n'a eu qu'un impact moindre sur les jeunes de New York, qui en ont fait la capitale du graffiti.

Dans un autre registre juvénile, et montrée à la télévision française, une représentation d'une ville américaine en proie aux incivilités retient l'attention. Lors de la première scène du premier épisode de la série d'animation *Tortues Ninja* (1991), April O'Neel, une journaliste, présente le journal télévisé new-yorkais. Elle parle de la ville comme étant le théâtre d'une criminalité quotidienne. De gros punks, armés de battes de base-ball, arborant crêtes et autres colliers cloutés, jettent des déchets, rackettent des passants, font des graffiti. Heureusement, dans cette société du pire, des héros veillent...

A. 2. *Chronique de la médiatisation des graffiti sur les chaînes de télévision françaises (2002-2012)*

Aujourd'hui, les représentations à la télévision du phénomène graffiti prennent un ton particulièrement grave. En France, dans les journaux télévisés et les reportages, il est régulièrement question du sujet. Leur programmation s'inscrit en rapport au calendrier politique. Une chronique des représentations du phénomène graffiti à la télévision permet d'en décrypter des significations.

Le 23 février 2002, le magazine de *France 2*, *Envoyé spécial*, diffusait « Tagueurs sur la ville ». Entre art et vandalisme, le débat est évoqué. Les images les plus marquantes

¹⁹⁸ Roman Cybrinsky et David Ley (1974), « Urban graffiti as territorial markers », *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 64, pp. 491-505.

concernent les actions de groupes de graffiteurs connus pour la violence de leurs mœurs, *The Psychopats Killers* (TPK) et les Ultra Violents (UV) de Paris. La collaboration des journalistes avec les policiers a conduit aux arrestations de certains de ces derniers. Nous nous souviendrons qu'en cette période, l'insécurité était un des thèmes d'actualité les plus prégnants. Les mois qui suivirent, le premier tour des élections présidentielles a opposé Jacques Chirac à Jean-Marie Le Pen.

Le 3 juin 2003, sur *TF1*, a été montré, dans *Appels d'urgence*, le fonctionnement de la brigade anti-graffiti de la Gare du Nord, ses enquêtes et arrestations. Le film a été supprimé d'Internet, hormis les trois premières minutes. L'auteur anonyme d'un article dédié au sujet, sur le site *allcityblog.fr*¹⁹⁹, explique que la vidéo a été coupée à partir du moment où les policiers réalisent une perquisition aux méthodes discutables, notamment en enfreignant, par la présence d'un journaliste, le principe de secret de l'instruction, chez le réalisateur Philippe Barassat. C'est un des rares traitements télévisuels du graffiti importants, n'ayant pas été diffusé en période électorale.

Les suites portées au reportage de *TF1* du 3 juin 2003 renseignent sur les conditions de sa réalisation. Filmé à son insu, Philippe Barassat a tenu à mener son enquête et à obtenir dédommagement. Les journalistes du mensuel féministe *Causette* et de *Rue 89*, Grégory Lassus-Debat et Anne-Laure Pineau, proposent d'expliquer la démarche de Philippe Barassat²⁰⁰. Dans le générique, Philippe Barassat a d'abord repéré le nom du journaliste étant entré chez lui, Gaël Leiblang de Kaliste Productions, connu aussi pour son documentaire sur l'armée *La Meilleure façon de marcher*. Philippe Barassat, sous un faux nom, a demandé une interview à Gaël Leiblang sur ces méthodes de travail. Celle-ci s'est déroulée à l'école de cinéma FEMIS de Paris, avec une étudiante, Catherine Paillé. Il s'agit d'un piège. Interrogé sur ses relations avec la police, dans le cadre des reportages, Gaël Leiblang aurait confirmé qu'il proposait des sujets aux forces de police et que certains lui étaient directement commandés. Ayant rapidement senti l'entourloupe, il a ensuite interrompu l'entretien. Les jours suivants, le directeur de l'école, Alain Auclair, a été contacté par Gaël Leiblang, menaçant d'attaquer l'école si elle ne détruisait pas l'enregistrement récolté. Sous l'insistance, le directeur a réclamé à l'étudiante qu'elle lui remette les cassettes. Catherine Paillé est donc

¹⁹⁹ « Reportage TPK : un journaliste au tribunal », *Allcityblog.fr*, 3 décembre 2011.

²⁰⁰ Grégory Lassus-Debat et Anne-Laure Pineau (2011), « TF1 : un journaliste qui aime beaucoup la police (et vice versa), *Rue 89*, 3 décembre.

allé les voler à Philippe Barassat, les a données à Alain Auclair qui les a détruites. Philippe Barassat a d'abord porté plainte contre l'étudiante pour abus de confiance et contre le directeur pour destruction de biens. En 2009, contre le producteur du film (Tony Comiti), l'ancien président de *TF1*, Édouard Boccon-Gibod et Gaël Leibling, Philippe Barassat a porté plainte pour « *recel de violation du secret de l'instruction* ». Le verdict n'est pas encore prononcé. Selon Yannick Danio, délégué syndical Unité SGP Police, « *cette affaire n'a rien de surprenant : on vend l'insécurité qui fait naître le sentiment d'insécurité. Mais je ne vois jamais de voitures de police pourries dans ces reportages... Beaucoup sont réalisés avec les services de com' du ministère de l'Intérieur. C'est de la com' officielle, des reportages institutionnels...* »²⁰¹.

Le 26 mars 2007, à moins d'un mois du premier tour des élections présidentielles, *Canal+* diffusait, dans son magazine *Jeudi Investigation*, le reportage « *Tag. La Guerre souterraine* », réalisé par Olivier Gangnard et Hugo Hayat (Moaspress). On y suivait, entre autres, Hermès, étudiant le jour et graffiteur cagoulé la nuit, dans les tunnels du métro parisien. Il en possède les clés et les plans. Le 5 mai, la veille du second tour des présidentielles de 2007 opposant Nicolas Sarkozy à Ségolène Royal, le journal télévisé de *France 2* était agrémenté d'un reportage sur les coûts engendrés par l'effacement des graffiti. On voit des brigades anti-tags à l'œuvre, puis un policier intervenant dans un collège de ZEP (Zone d'éducation prioritaire), afin de dissuader les jeunes d'intégrer le mouvement graffiti.

Le 27 février 2012 sur *W9*, l'émission *Enquête d'action* proposait aux téléspectateurs un film intitulé « *Transports. Enquête sur les nouvelles délinquances* ». Ici, entre des exposés sur les voleurs de portables et les fraudeurs, le travail de la cellule anti-graffiti de Paris est mis en avant. Une première partie concernant le graffiti est dédiée à l'arrestation des membres du groupe ADT. Le second moment relate l'arrestation du graffiteur Squeeze. Les images de ses peintures ont été flouées pour que l'on ne puisse juger de leur beauté²⁰². L'homme est présenté sous les pires traits, dans une désinformation troublante. Squeeze serait un ancien prisonnier, condamné pour viol et chez qui on aurait retrouvé des armes.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Ce flou pourrait signifier une confiscation de notre liberté d'interprétation des œuvres en cause, comme une incitation à adhérer au discours superposé aux images. Comme si les regarder pouvait nous causer du tort.

Le site Internet *Allcityblog.fr* relaye la réaction de Squeez, publiée sur Facebook : « À tous ceux qui ont regardé W9 : la moitié de ce qui a été dit n'est que pur mensonge, je me dois de donner quelques éclaircissements à ceux que ça intéresse. Mes soi-disant antécédents de criminel sont faux. Je n'ai aucun antécédent de violence avec armes. Alors que j'avais 18 ans, une petite bourgeoise mythomane âgée de 17 ans avec qui je sortais et qui répondait au doux nom de Leslie Rambaud, dont le beau-père est adjoint au maire du Perreux (qui subira les mêmes accusations que moi) et que mes amis d'enfance connaissent très bien, a déposé une plainte mensongère contre moi pour se venger d'avoir mis fin à notre relation d'adolescents. J'ai été convoqué au commissariat, j'ai fait une garde à vue et je suis sorti le lendemain. Tous mes amis connaissent cette histoire et savent que je ne suis jamais allé en prison. Je ne souhaite pas à mon pire ennemi de subir ces accusations à tort, et pire encore, que ces accusations soient répétées douze ans plus tard par un abruti à la télévision. Le soi-disant 9 mm est un factice avec le canon obstrué, les enfants en ont de plus réalistes, la bombe lacrymo et la matraque sont des agréments professionnels d'agents de sécurité que j'ai depuis dix ans et, de toute façon, tous les habitants de Saint-Denis et les femmes seules en ont une ! »²⁰³

Durant l'entre-deux tours présidentiel, le 29 avril 2012, le Journal télévisé de *TF1* a diffusé un reportage furtif sur la remise en état des vitres rayées dans le RER. On y parlait des travaux de réparation et de leur coût. Le 3 mai 2012, vers 20 heures, lorsque *TF1* diffusait un reportage montrant d'abord Zenoy et Shuck 2 exposant chez Rotschild. Visages marqués, ils expliquent leurs liens à l'illégalité et leur professionnalisation. Dans une deuxième partie, le narrateur explique : « L'illégal, c'est le tag, la rue, les trains. La RATP dépenserait deux millions d'euros par an pour mettre un terme au phénomène... » Sur un fond de musique *hip-hop*, nous est montrée une perquisition matinale chez un graffiteurs. La fouille a permis de mettre au jour les clés du métro ainsi que de l'acide pour taguer les vitres. Le film se termine en laissant la parole à Darco, une des figures emblématiques du mouvement graffiti. Il explique qu'il a très mal vécu la répression de son art, une amende de 115 000 euros, ainsi qu'une peine de travail d'intérêt général où, ironie du sort, il fut obligé de réaliser une fresque pour la SNCF.

²⁰³ « Enquête d'action. Transports, enquête sur les nouvelles délinquances », *Allcityblog.fr*, 28 janvier 2012.

Le 21 mai 2012, en pleine campagne législative, David Pujadas, dans le journal de *France 2*, a présenté un reportage montrant l'arrestation d'Oreak, un graffiteur soupçonné d'avoir peint des trains et des métros, puis Emmanuel Oster et ses agents de la brigade anti-tag parisienne. Le 12 septembre 2012, un reportage, « Vandalisme : la facture tag », présenté encore par David Pujadas au journal de 20 heures, annonce que la ville de Paris dépenserait 4,5 millions d'euros par an pour effacer les graffiti. En conclusion, la narratrice nous disait qu'avec cet argent, nous pourrions bénéficier de nouvelles crèches ou de rames de métro.

D'un point de vue chronologique, le recensement le plus exhaustif possible des informations concernant le graffiti et diffusées dans les médias télévisuels conduit à constater, que la plupart sont présentées en période électorale (2002, 2007, 2012). En France, toutes les élections présidentielles récentes ont été accompagnées de reportages plus ou moins « chocs » sur le graffiti. Il en est de même durant les législatives. En dehors de ces moments, ces informations ne sont pas totalement absentes du petit écran. Elles sont néanmoins plus discrètes. En période électorale, les informations concernant la délinquance font la une des journaux. La chronicité des apparitions de graffiti à la télévision est corrélée à des actualités électorales. Les magazines « d'information » cités précédemment sont en lien direct avec le ministère de l'Intérieur. On y présente des délinquants, des graffiteurs armés et affiliés à des gangs. Le casting est, pour le moins, serré, centré sur « les pires ». Les agents de police sont héroïsés lors de leurs enquêtes en tant qu'ils œuvrent à enrayer le phénomène, bien que celui-ci ne cesse d'augmenter. Les médias les plus influents contribuent à constituer une vision terrifiante du phénomène graffiti, un milieu où régnerait la violence. Ce sont dans des lieux extra-médiatiques que ce langage, divulgué dans les médias, a été conçu. Il provient du ministère de l'Intérieur, des commissariats et peut souvent ne coïncider que très partiellement avec la réalité et à ses complexités. « *En fait, paradoxalement, le monde de l'image est dominé par les mots. La photo n'est rien sans la légende qui dit ce qu'il faut lire – legendum – c'est-à-dire bien souvent des légendes qui font voir n'importe quoi. Nommer, on le sait, c'est faire voir, c'est créer, porter à l'existence [...]. Parce que ces mots font des choses, créent des fantasmes, des peurs, des phobies ou, simplement, des représentations fausses.* »²⁰⁴

D'un point de vue qualitatif, le contenu des discours sur les graffiteurs peut coller à celui sur « les jeunes de banlieue », « les sauvageons », « les délinquants », plus rarement sur « les

²⁰⁴ Pierre Bourdieu (1996), *Sur la...*, *op. cit.*, p. 19.

artistes », plus récemment sur « les criminels ». Les graffiti seraient surtout l'expression de populations déviantes et dangereuses. Dans *Les Mots sont importants*, Sylvie Tissot et Pierre Tévanian insistent sur le rôle des procédés médiatiques de construction de « violences urbaines ». De nombreux commentaires sur les émeutes de Villiers-le-Bel, par exemple, s'apparentaient à des « dispositifs de dépolitisation-psychologisation-pathologisation-criminalisation »²⁰⁵. On observe des caractéristiques similaires aux discours liés aux graffiti. S'imposent, à travers les tensions de ces discours, des visions et des schémas d'actions où priment les interventions répressives au détriment des interventions sociales²⁰⁶. Reprenant George Orwell²⁰⁷, ou Alain Bihir²⁰⁸ sur le concept de *novlangue*, les auteurs précisent la dualité de ce type de discours : « Si l'on doit caractériser à grands traits la langue des maîtres, on peut dire qu'elle repose sur une logique binaire au fond très ancienne, déjà à l'œuvre dans la novlangue totalitaire ou coloniale décrite par Orwell : euphémisation de la violence des dominants (État, patronat, pression sociale masculiniste, hétérosexiste et blanco-centriste), et hyperbolisation de la violence des dominé-e-s [...]. L'euphémisation consiste, étymologiquement, à positiver du négatif. Dans la sphère politique, elle consiste essentiellement à occulter, minimiser, relativiser et justifier une violence [...]. À cette occultation de la violence des dominants s'oppose comme en miroir une hyperbolisation de la violence des dominé-e-s, ayant pour effet d'une part de disqualifier leur parole, d'autre part, de donner à l'oppression le visage plus acceptable de la légitime défense. »²⁰⁹ « L'ennemi intérieur », décrit par Mathieu Rigouste²¹⁰, prend consistance dans les représentations de graffiteurs. Ces représentations appellent à justifier des dispositions sécuritaires. La vidéosurveillance est un aménagement, sujet à de vifs débats politiques. Dans les municipalités, les frais consacrés à l'effacement des graffiti sont, quand à eux, d'une importance considérable et croissante. À Besançon, la lutte anti-graffiti prend un retentissement particulier dans les colonnes de la presse locale.

²⁰⁵ Sylvie Tissot et Pierre Tevanian (2010), *Les Mots sont importants...*, op. cit., p. 276.

²⁰⁶ Loïc Wacquant (1999), *Les Prisons de la misère*, Paris, Raisons d'agir.

²⁰⁷ George Orwell (1972), *1984*, trad. fr., Paris, Gallimard (1^{re} éd. anglaise: 1949).

²⁰⁸ Alain Bihir (2008), *La Novlangue néolibérale. La rhétorique du capitalisme fétichiste*, Paris, Cahiers libres.

²⁰⁹ Sylvie Tissot et Pierre Tevanian (2010), *Les Mots sont importants...*, op. cit., p. 275.

²¹⁰ Mathieu Rigouste (2011), *L'Ennemi intérieur. La généalogie coloniale et militaire de l'ordre sécuritaire dans la France contemporaine*, Paris, La Découverte.

B. Le graffiti dans la presse locale : l'exemple de Besançon

Cherchant à connaître des manières dont sont fabriquées les informations de *L'Est républicain* relativement au graffiti, on peut être égaré. J'ai interrogé sur ce point un des rédacteurs du quotidien qui a livré un discours très structuré sur le sujet. Sur un ton défensif et autoritaire, en s'appuyant sur des textes syndicaux, le principe de liberté de la presse dominait ses propos. Son travail, il dit l'exercer « librement », sans contraintes de sa direction ou des politiques. Sur les biais ou la désinformation qui entourent certains articles, ceux-ci résulteraient de notre connaissance erronée des faits énoncés... À Besançon, l'entrée de service de la rédaction a tout du « coupe-gorge ». Elle se situe au centre-ville, dans une cour peu éclairée. Les graffiti abondent. Des chenaux alimentent des flaques boueuses tandis qu'un porche abrite divers squatteurs et les reliefs de leurs passages. Peut-être que cet environnement immédiat n'est pas étranger à la production de l'information concernant le graffiti, quasi invariablement centrée sur une présentation négative ?

B. 1. *Sur les représentations du graffiti dans la presse à Besançon*

Sur le sujet des graffiti, les interlocuteurs des journalistes bisontins sont restreints. Ils ont principalement accès à des sources policières. Les membres du service d'effacement des graffiti de la municipalité ont des contacts distants avec les médias locaux. Michel, un agent de cette structure, s'explique : « *Avec la presse, on est bridés. Déjà, je n'ai plus envie de leur parler. On est quand même tenu à une certaine réserve. C'est pour ça que c'est plutôt la hiérarchie qui va prendre la parole. C'est Monsieur D. qui s'en occupe. En gros, ce que l'on dit à la presse, c'est ce que l'on fait. On montre seulement l'action, c'est-à-dire comment on enlève les tags, combien on est dans la cellule, combien ça coûte, combien on en a enlevé, les surfaces traitées. Il y a une différence entre ce qui est dit et ce qu'on a le droit de dire. En l'occurrence, c'est Monsieur D. qui parle aux journalistes au nom de la cellule. Ce qui est normal. On leur donne des chiffres, ils vont faire des clichés sur l'enlèvement des tags, sur comment on les enlève, dans quelles conditions. Très franchement, on n'a pas très envie que ça s'ébruite trop.* »

Précédant cette intervention, son collègue Bernard décrivait les caractéristiques des articles concernant le graffiti dans la presse locale : « *La presse, sur les tags, c'est toujours pareil : on*

a arrêté un tagueur. Il y a un phénomène grandissant de tags. On ne sait jamais rien. On ne sait jamais pourquoi il y a des tags. Ils informent un public du phénomène et c'est tout. On ne parle pas aux tagueurs. On ne leur dit pas qu'il y a d'autres formes d'expression, qu'ils peuvent se diriger à tel ou tel endroit. On lit des articles qui ne traitent du graffiti que dans le sens négatif. Il n'est jamais dit que le tag est un phénomène. L'histoire du tag, du graff' n'est jamais expliquée. Pourtant, comme les tagueurs sont souvent mineurs, de fil en aiguille, ça emmènerait des éléments pour que les parents puissent dialoguer avec leurs enfants. Je ne veux pas aller contre les gens de la presse. Mais c'est vrai qu'ils sont toujours à nous dire les problèmes, jamais les résultats. » De ses lectures, Mathieu, qui lui peint des graffiti, retient les propos des victimes de graffiti. Il les caractérise comme étant excessifs : « J'ai déjà lu des articles sur le graffiti où les gens parlent de "traumatismes psychologiques". J'ai envie de leur dire : "Mais les gars, réveillez-vous !" Quand tu vois ce que l'État nous fout dans la gueule à longueur de journée, ce que les politiques disent, comment ils vont vous tordre en deux et que vous ne dites rien, vous venez nous faire chier ?! Attends, des fois, il faut relativiser... »

Les articles traitant des graffiti à Besançon traduisent un point de vue globalement négatif sur le phénomène. Les actions des graffiteurs consistent, par exemple et par ordre de gravité, à « insulter », « toucher », « salir », « souiller », « maculer », « dégrader », « détériorer », « attaquer », « agresser », tandis que de leur côté, les victimes s'organisent pour rétablir l'ordre, par l'effacement des graffiti (« traiter », « nettoyer », « entretenir », « préserver »), ensuite en se promettant de châtier les coupables (« poursuivre », « interpellier », « juger », « punir »). Les différents pôles de représentations des graffiti dans les médias bisontins évoquent des dégradations matérielles, des souillures morales, des agressions. Le phénomène a été représenté de manière pathologique : une « fièvre », une « maladie ». Leurs auteurs sont couramment décrits sous les traits de figures de l'altérité malfaisantes : « vandales », « sauvages », « imbéciles », « fous ». L'effacement, comme solution, est apparentée à une « lutte », une « guerre ». Ce vocabulaire est une construction médiatique, liée aux rapports sociaux conflictuels tissés localement entre les graffiteurs et les autorités, et aux représentations portées par les auteurs des textes sur les graffiti. Les champs sémantiques dans lesquels s'inscrivent ces discours traitent des graffiteurs à la manière « d'ennemis intérieurs ». Mathieu Rigouste analyse les discours sécuritaires de ce type comme hérités des doctrines militaires coloniales françaises. Ils articulent le registre de l'infection à celui du soin et

témoignent d'un problème de cohésion sociale²¹¹. Le tableau ci-dessous liste des verbes utilisés pour décrire les actions des graffiteurs et celles de leurs observateurs :

Représentations verbales des graffiteurs	Représentations verbales des observateurs
Insulter	Traiter
Toucher	Nettoyer
Salir	Entretenir
Souiller	Préserver
Maculer	Payer
Dégrader	Poursuivre
Détériorer	Interpeller
Attaquer	Juger
Agresser	Punir
Comparaître	Dissuader

B. 2. Sur des effets des représentations des graffiti dans les médias

Dans quelle mesure peut-on considérer que les représentations des graffiti influent les comportements des acteurs qui y sont liés ? Les sociologues Howard Becker et Erwin Goffman, à travers le processus de stigmatisation, amènent à réfléchir sur la manière dont les représentations de la délinquance influent sur le comportement de ces acteurs. À la suite de Robert Merton, avec le concept de prophétie auto-réalisatrice, on signifiait que la représentation que l'on se faisait d'une situation contribuait à la réalisation de celle-ci. Dès lors, il n'est pas étonnant d'entendre les graffiteurs rire de la médiatisation négative de leurs activités et se conforter dans leur engagement.

À Besançon, un agent du service municipal en charge des graffiti, interrogé sur les représentations négatives dans les médias locaux, affirme qu'à la suite de publications, les graffiteurs s'avèrent réactifs : *« C'est raviver une flamme que d'écrire des choses comme ça. On énerve les tagueurs et, après chaque article, on observe une vague qui vient. Dans ces articles, on n'est pas dans une bonne position. À chaque fois, ce n'est pas positif. On en parle, mais ce n'est pas dans le bon sens. Les journalistes ont des mots pour faire passer des messages. Mais ils les prennent pour faire de la répression sur les jeunes. Quand sont arrêtés des tagueurs et qu'il y a un article sur le journal, il y a un phénomène qui fait qu'on a une*

²¹¹ Mathieu Rigouste (2011), *L'Ennemi intérieur...*, op. cit.

prolifération des tags, tout de suite après. Mais partout ! Certains taguent tout de suite après. On a un phénomène, une explosion de tags sur Besançon. »

La médiatisation de la lutte anti-graffiti à Besançon peut être contre-productive mais peut offrir satisfaction au lecteur. Le spectacle de la répression de graffiteurs a une dimension cathartique pour ceux qui en souffrent. Un de ses effets est de rassurer : *« C'est politique. Il faut que la police en arrête un petit peu, qu'il y ait un article. Parce que quelque part, c'est pour dire qu'on fait quand même quelque chose. Sinon, les gens ne voteraient plus pour personne, ou presque ! Moi, quand il y a un article dans le journal et qu'il est écrit que des tagueurs ont été arrêtés, j'éprouve un certain plaisir. Parce que c'est une douleur de voir que l'on puisse dégrader ma ville. Parce que j'y suis très attaché. Je peux imaginer ceux qui sont propriétaires, ce que ça leur fait. Pour moi, c'est vraiment une satisfaction d'entendre dire que ceux-ci vont être punis. Ça me fait plaisir. Le fait qu'on ait arrêté une ou deux personnes, c'est toujours deux personnes qui vont moins souiller les bâtiments de la ville de Besançon »* (Bernard.)

Les graffiteurs s'abstiennent généralement de parler aux journalistes. Ils remarquent une vision homogène du graffiti dans les colonnes de la presse locale. S'ils en déplorent le contenu, la plupart n'imaginent pas intervenir dans leur construction : *« Les articles que je lis vont toujours dans le même sens. Je pense tout simplement que les gens ne comprennent pas, que certainement ils ne cherchent pas à comprendre et qu'en même temps, moi les gens qui sont autour de moi, je ne cherche pas à leur expliquer non plus. La faute est un peu des deux côtés. Après, je ne cherche pas à expliquer ce que je fais et pourquoi. Je le fais pour mes potes, pour moi, pour les gens qui s'y intéressent, qui en font. Après, les articles, ça fait un peu petit monde qui se regarde le nombril : "Ils ont encore attaqué la ville ! " Alors que non, on ne l'a pas attaquée, on l'a peinte. Tu as l'impression que tu les terrorises quand tu lis leurs articles »* (Jean-Charles.)

Le contenu des textes a, selon Mathieu, une fonction économique qu'il critique avec véhémence. Les titres chocs réservés aux graffiti serviraient à *« vendre du papier »* : *« Les journalistes se goinfrent de ça. La première fois que j'ai été jugé, j'ai eu droit à trois articles. J'ai eu un article quand je me suis fait péter, en garde à vue. J'ai eu un article pour le mandat de dépôt. Et j'ai eu un article pour le jugement, un mois après. Eux, ils se goinfrent. C'est bien, ça remplit les tabloïds. Ça fait de la bonne info. Ça s'appelle des journalistes.*

Enfin, un journaliste avant, ça voulait dire investigation, non ? C'était un peu comme nous, porter les couilles. Un peu d'éthique, un peu de déontologie, un peu d'investigation. Quand tu vois les mecs, celui qui est venu m'interviewer à la fin du tribunal. Le mec, il avait huit ans de moins que moi. Il sortait de l'école. Il était là, en petite tenue de journaliste. Il vient, il n'en a rien à faire. Il vient remplir son calepin avec des histoires croustillantes. S'il y a moyen que tu te lâches, que tu dises un truc, il a moyen de détourner ton propos... C'est des... Il faut bien qu'ils gagnent leur pain. C'est le monde qui veut ça. On est dans une société où il faut que ça rapporte, que tout le monde gagne sur tout. Forcément, nous on fait des conneries, il y en a d'autres qui en rajoutent derrière. »

Poursuivant sur les techniques de fabrication du fait divers, Julien montre l'écart qui le sépare de ses « publics » et commentateurs. Il pense que la criminalisation des graffiti dans les médias accentue la victimisation : *« Les journalistes se déchaînent après nous. Quand tu lis les trucs de L'Est Républicain... Je pense qu'ils le font parce que c'est racoleur. Ça plaît aux gens qui achètent le journal. Ils se disent : "Ah ! Tu as vu, ils ont encore tagué ça." Leur rôle, c'est de parler à la population. Quand tu vois des choses écrites comme ça, sur nous, comment veux tu que les gens aient une pensée ? Qu'ils pensent positivement là-dessus ? C'est assez dur. Tu ouvres ton journal, c'est déjà pré-formaté que les tagueurs sont des idiots, des gens qui ne pensent à rien, qu'à faire chier le monde. Le gars qui lit ça, qui ne connaît rien à la chose, il va le prendre bêtement : "C'est marqué." Dans sa tête, il va le prendre comme ça. S'il ne fait pas la démarche lui-même de se renseigner sur la chose, d'aller voir plus loin, de se dire : "Pourquoi ils font ça, qu'est-ce que c'est que le graffiti ?" Rares sont les articles qui présentent le graffiti comme quelque chose d'artistique, ou comme un mouvement culturel à part entière. Il y en a, mais le rapport entre les deux est vite vu. Je ne sais pas pourquoi. Est-ce que c'est le climat actuel qui fait qu'il faut trouver des gens pour taper dessus ? Ce devrait être aux journalistes de faire le premier pas, de montrer aux gens que, derrière, il y a quelque chose. Parce que dans leurs articles, écrits comme ça, il n'y a pas de fond. Ils balancent. Il faudrait qu'ils se bougent un peu. Mais bon, je ne sais pas si c'est envisageable. »*

Les journalistes locaux ne sont pas entrés en dialogue avec les graffiteurs, ou en ont été écartés. Sébastien s'est professionnalisé dans la réalisation de fresques. Ses travaux ont fait l'objet de quelques articles dans les médias locaux : *« L'Est Républicain a fait des articles sur nous. Ils ont fait des articles où ils ont tourné les phrases comme ils le voulaient. Soit par*

rapport à une syntaxe qu'ils voulaient dans leur article ou soit par rapport à une volonté, politique, personnelle, d'écrire ce qu'ils souhaitaient. Le problème, c'est que quand tu es interviewé pour des trucs de graffiti, ils te posent des questions bateau. Dans notre région, ce n'est pas un truc qui est super connu. Alors ils vont demander si on dessine avant, avec un crayon. Après, ils se font leur réécriture. Ils vont se dire que c'est tel truc, que c'est comme ça et pas autrement. Même si, toi, tu leur dis que c'est autrement. »

De ses constats, Sébastien tire pour conclusion que les journalistes locaux font mal leur travail. Ils opèrent une infériorisation des graffiteurs : *« Cette médiatisation, dans pas mal d'articles, ça a tendance à dénigrer. Quand B. était passé au tribunal. L'article contre B. était complètement dénigrant. Ils l'avaient traité de nigaud. Ils se sont permis de faire un jugement. Un journaliste, il ne doit pas faire un jugement. Il doit... C'est comme dans l'art, en fait. Tu n'apportes pas une solution, tu soulèves des questions. Si, dans ta déontologie de journaliste, tu te mets à juger les gens, tu n'as plus de déontologie. Donc par rapport à ton métier de journaliste, tu n'es plus crédible. »*

Maintenant, Sébastien ne parle plus aux journalistes. Il les accuse d'avoir déformé ses propos en vue de criminaliser ses pairs et de décrédibiliser ses pratiques : *« Maintenant, les gens de L'Est Républicain viennent nous voir, viennent nous interviewer. Nous, on refuse. On ne refuse pas par starification à se dire que l'on dénigre la presse. On ne veut pas rentrer dans le jeu des gens qui disent des mensonges. Nous, on n'a pas envie que des gens alimentent encore plus des trucs qui vont dénigrer les peintres. Même si tu essayes de bien tourner tes phrases, de toute façon, ils vont toujours trouver un truc pour t'enfoncer. Il y a eu de bons articles. J'ai eu de bons articles. Il y a des journalistes qui ont très bien fait leur travail. Mais dans la grande majorité, c'est vrai que... En plus, le problème c'est que, quand ils viennent faire un article, ils vont nous dire que ça va nous faire de la pub. Peut-être. Mais en même temps, moi je n'ai jamais vu que ça faisait de la pub. On a eu je ne sais pas combien d'articles... Il n'y a jamais eu quelqu'un qui m'a appelé et qui m'a dit qu'il m'avait vu dans le journal. Ils ont aussi peut-être une pression de leur rédaction. C'est un journal qui parle de tout et de n'importe quoi. Du coup, c'est facile de faire ce qu'ils veulent. Je me rappelle d'un journaliste à qui on avait parlé. Il nous avait ressorti des trucs qui n'avaient rien à voir avec ce qu'on avait dit ! Alors l'article, on était mort de rire à toutes les lignes ! On hallucinait ! Alors là, il y a un petit souci. Ça ne sert à rien d'accepter qu'un journaliste vienne nous interviewer. Par rapport à certains trucs, on refuse de répondre aux journalistes. Au début*

qu'on refusait de répondre, certains nous disaient : " Tu te prends pour qui ? Tu refuses un article dans la presse !" Mais ils ne savent pas pourquoi je refuse ! Ce n'est pas parce que j'ai la grosse tête, c'est parce que je trouve que ça ne sert à rien. Puis ils ont trop dénigré des gens. J'étais outré par l'article sur B. J'étais scandalisé même. Après ça, le mec nous demande de faire un article. Il nous a demandé si on pouvait répondre à deux ou trois questions. On a refusé. »

Traitant du phénomène graffiti, les médias laissent souvent s'exprimer un passant interloqué, un propriétaire fâché. D'un point de vue quantitatif, on peut lire les chiffres liés aux frais d'effacement de la commune, des statistiques sur le sentiment d'insécurité. Dans le chapitre suivant, sont développés les grands traits qui caractérisent différentes formes de victimisation, face aux graffiti. On constate que ces effets, induits spécifiquement par les graffiti illégaux, sont révélateurs de situations de vulnérabilité propres à certains groupes sociaux. Des observations de terrain, des entretiens, des analyses de discours médiatiques servent de matériaux.

CHAPITRE VIII

CRAINdre

A. Garder la façade

La dégradation du lieu de vie d'une personne, peut être intimement vécue comme une dégradation de son statut. Ce qui est représenté comme une salissure physique (celle du bâtiment) est aussi une salissure morale précisait Alain Milon²¹². Elle renvoie l'habitant à l'image de sa précarité, malgré les efforts qu'il pourrait mettre en œuvre pour « *garder la façade* », « *la face* ». Le titre de l'article d'Alain Milon, « Les expressions graffitiques, peau ou cicatrice de la ville ? », frappe par le transfert opéré entre corps humain et mur. Le peintre architecte Hundertwasser pensait le mur, après l'épiderme et le vêtement, comme une troisième peau²¹³. L'atteinte de l'habitat est ainsi couramment considérée comme « viol » de la propriété.

A. 1. Graffiti dans une copropriété

Une nuit d'automne, deux jeunes, des lycéens, sont montés sur le toit des garages d'un immeuble pour en graffiter la façade. Au matin, dans les cages d'escaliers, entre les paliers, les habitants discutent des peintures. En allant chercher le pain, Monsieur Locatelli un des copropriétaires, croise son voisin d'en face. Celui-ci vit dans une petite maison, entourée d'un jardin et d'un grillage. En lui faisant remarquer la peinture fraîche, la nommant comme une « dégradation », il adopte une attitude abaissante vis-à-vis de son interlocuteur.

La femme de Monsieur Locatelli parle des graffiti à ses voisines du dessous, du dessus, d'en face. Dans les discussions entendues, les accusations fusent : « *Ici, c'est en train de devenir comme dans une cité. Il y a déjà des Manouches qui habitent au premier. Il va y avoir bientôt les Arabes. Ils se donnent tous les droits et c'est nous qui payons !* » Le racisme à l'œuvre

²¹² Alain Milon (2004), « Les expressions graffitiques, peau ou cicatrice de la ville ? », in Lecomte Jean-Michel (sous la dir. de), *Patrimoine, Tags et Graffs dans la ville, Actes de rencontres 12 et 13 juin 2003*, Bordeaux, Centre régional de documentation pédagogique d'Aquitaine, pp. 121-138.

²¹³ Pierre Restany (2003), *Hundertwasser. Le peintre-roi aux cinq peaux...*, op. cit.

prend racine dans le mécanisme, bien connu, de la sociologie urbaine, celui de la logique de l'exclusion analysée par Norbert Élias, dans l'ouvrage du même titre²¹⁴. Dans un quartier, les habitants de longue date s'accordent pour imputer les dégradations de leurs conditions de vie à l'arrivée de nouveaux habitants. Les « anciens » sont, dans biens des cas, propriétaires tandis que les « nouveaux » sont locataires. Dans les représentations que les « anciens » déploient, on retrouve l'argumentaire du « bruit et de l'odeur ». Comme pouvait le faire remarquer Paul Virilio dans un article paru en 1969²¹⁵, l'expression d'une exigence hygiéniste manifeste une crainte d'être destitué d'une emprise sur l'environnement. Le vocabulaire lié à « l'invasion » est alors mobilisé.

Madame Locatelli et ses voisines livrent leur interprétation du phénomène : « *On n'a rien entendu, alors que c'est juste sous nos fenêtres !* » Le trauma de la peinture attise l'imaginaire et un sentiment d'insécurité. Dans l'immeuble, on évoque l'effondrement du statut protecteur du mur, de potentiels cambriolages et agressions. La relative emprise des habitants sur leur lieu de vie est mise en cause par l'infraction. Ces habitants expriment la crainte d'être dépossédés. Parce que l'on ne met pas de visages sur les auteurs des graffiti, on les imagine selon nos référents. Chacun va de sa vision fantasmée des coupables. Pour en savoir plus sur ceux-là, on peut se reporter aux chapitres concernant la médiatisation des graffiteurs, sous des traits horribles.

Il incombe aux copropriétaires de s'acquitter des frais de gestion des parties communes. Suite à la prise de connaissance du graffiti de leur façade, ils se sont adressés au syndicat de l'immeuble. La procédure est avant tout complexe. Un constat a été dressé. Une plainte a été déposée au commissariat. Les assurances ont été contactées. Un expert s'est déplacé pour faire évaluer les coûts de la rénovation. Une expertise informelle convient que les « dégâts » pourraient être « réparés » avec quelques litres de peinture et une demi-journée de travail.

Un mois est passé et la réparation n'a pas été effectuée. Une nouvelle peinture, plus imposante encore, a été faite par-dessus la précédente. Nous retrouvons les riverains et constatons une nouvelle fois leur désarroi : « *Le salopard ! Il est revenu !* » Les peintures en question n'ont que peu à voir l'une et l'autre. Ce ne sont pas les mêmes lettres, ni les mêmes formes. Leurs

²¹⁴ Norbert Élias, John Scotson et Michel Wieviorka (1997), *Logiques de l'exclusion : enquête sociologique au coeur des problèmes d'une communauté*, trad. fr., Paris, Fayard.

²¹⁵ Paul Virilio (1969), « L'idéologie sanitaire », *Esprit*, n° 37, octobre, pp. 475-480.

détracteurs n'y ont vu que souillures : « *C'est de la merde !* » Le dégoût exprimé se joint d'une stratégie d'évitement. Cette mise à distance, dont le ressort est un mélange de répugnance et de peur, est aussi une façon de se protéger face à la supposée agression. L'attribution à un même auteur de graffiti différents s'est adjointe, chez Madame Locatelli, d'un sentiment de persécution, la peur d'être victime d'un « acharné ». Ce sentiment, un dialogue l'aurait peut-être apaisé.

Dans l'immeuble, Madame Pichard, une personne âgée vivant au rez-de-chaussée, est malade. Chacun vient de recevoir sa fiche d'impôts. Les problèmes liés à la présence de graffiti se surajoutent à ceux du quotidien. Suite à la nouvelle d'un graffiti en plus sur la façade, des bruits de couloir ont couru sur le fait que l'assureur se rétractait pour couvrir les frais de rénovation. Il aurait considéré que ne pas avoir remis en état le mur rapidement constituait une incitation à ce que de nouveaux graffiti soient tracés. Ainsi, le syndicat de l'immeuble désignera un ravaleur de façade qui mènera un chantier. La facture sera partagée entre les copropriétaires, quand bien même s'en trouveraient-ils indifférents ou satisfaits des graffiti présents.

Cette étude de cas, retraçant la réception de graffiti sur un immeuble, les différents problèmes qu'ils causent aux « établis » pour reprendre Élias, invite à questionner la notion de vulnérabilité. Outre la lourdeur administrative et financière de l'effacement des graffiti, ces marques évoquent différents imaginaires du risque, auxquels toutes et tous ne sont pas confrontés de la même manière.

B. Victimisation : entre imaginaires du risque et formes de vulnérabilité

Au service voirie et propreté de Besançon, on est au contact des victimes de graffiti. Leurs agents décrivent le mécontentement d'habitants, de passants, de propriétaires face aux graffiti : « *Ah, le mécontentement des propriétaires... Quand une personne nous appelle, ce n'est pas toujours facile... Ils sont désespérés par ce phénomène de tags. On a vu des gens... Des personnes pleurer au téléphone ! Ça va jusque-là !* » Son collègue poursuit : « *Il faut dire que maintenant, le contribuable met la faute automatiquement sur la mairie. Ils se sont fait taguer leur façade. Ils sont mécontents. Ils sont parfois agressifs au téléphone : "Qu'est-ce que vous faites !?" Le propriétaire voudrait qu'on arrête le phénomène. Alors il "accuse" la*

ville de Besançon, la police... Et ces gens-là, quand on les a au téléphone, c'est incroyable mais bon... À partir du tag, ils vont jusqu'à tout ce qui se passe dans le monde. Tous les problèmes ! » L'autre agent explique : « Les gens, ils ont un sentiment d'insécurité quand ils passent dans un endroit tagué. Ils nous disent : "On a peur maintenant !" Quand vous allez dans un souterrain qui est tagué, c'est agressif. C'est agressif parce qu'on a l'impression de rentrer dans quelque chose de glauque. Ils peuvent aussi avoir l'impression qu'on touche à leur intimité. Vous avez des tagueurs qui rentrent dans des propriétés ou qui montent sur des terrasses. Ils sont montés. Comment ils montent ? Les gens se sentent... On touche à leur intimité : "Dans la nuit on est rentré, on a tagué mon volet ! Je dormais dans la chambre, on a tagué mon volet !" Ça veut dire qu'il y avait quelqu'un qui était à côté. On retrouve souvent des personnes qui ont très peur de ça [...]. Il faut dire que la personne, elle était quand même... Le tagueur a pénétré quand même chez elle. Et même si vous avez une façade le long du trottoir, la personne elle se sent agressée. Donc c'est un sentiment personnel... On a aussi ce phénomène de personnes qui nous appellent parce qu'elles ont le sentiment que quelqu'un leur en veut. Il y a une psychose... Alors que c'est faux. C'est simplement que la façade correspondait bien au marqueur. C'est le support qui était bien. Bien lisse, bien clair. »

Les traces d'incivilité ont pour effet d'engendrer des sentiments de peur²¹⁶. La présence de graffiti évoque des risques auxquels certaines populations, plus que d'autres, portent attention. Cheminer autour de bâtiments graffités, ou habiter dans l'un d'entre eux, amène chez les uns l'impression de se trouver en situation de vulnérabilité, non chez d'autres. Le terme de vulnérabilité renvoie à la fragilité de personnes. Sont vulnérables celles et ceux sur qui pèsent une menace, un risque relatif à l'atteinte de leur intégrité physique ou de leur dignité. Il y a un lien avec le sentiment d'insécurité. Jean-Charles livre son analyse de la victimisation liée aux graffiti : « Les gens se sentent victimes. Être victime, tu l'es dans la vie ou tu ne l'es pas. Il y a des gens, tu leur fais n'importe quoi et ils seront toujours victimes tandis que d'autres s'en fichent toute leur vie [...]. Il y a des gens qui sont plus faibles dans leur psychisme, qui se sentent atteints plus facilement que d'autres. Il y a des gens qui sont plus faibles et qui ne supportent pas ça, alors qu'il y en a, tu leur fais ce que tu veux, ils s'en fichent. C'est une question de valeurs, d'éducation. » L'insécurité n'est pas seulement une donnée empirique malgré les mesures dont elle peut faire l'objet. C'est une construction sociale²¹⁷.

²¹⁶ Gabriel Moser (1992), *Les Stress urbains*, Paris, Armand Colin.

²¹⁷ Laurent Bonelli (2010), *La France a peur. Une histoire sociale de l'« insécurité »*, Paris, La Découverte.

La victimisation face aux graffiti, induisant des sentiments d'insécurité, touche des populations différentes. Elle se distribue de manière inégale et reflète, d'une certaine mesure, le spectre des inégalités. Parmi les facteurs pour expliquer la victimisation liée aux graffiti, on retient principalement le genre, l'âge, la catégorie socio-professionnelle. Dans une perspective psychologique, cette fois, on peut se référer aux apports de Christophe Paradas. Dans *Les Mystères de l'art. Esthétique et psychanalyse*, il explique que face à l'œuvre artistique, le plaisir ou le déplaisir ressenti par l'observateur sont liés aux désirs ou aux angoisses qu'il éprouve. En ce sens, l'expérience esthétique s'inscrit dans une dialectique pulsionnelle entre Eros et Thanatos²¹⁸.

À travers une série d'observations, de portraits, relativement idéal-typiques, je vais présenter différentes victimes de graffiti en lien à la forme de vulnérabilité qu'ils connaissent. L'idéal-type est un outil sociologique, développé par Max Weber, pour rendre intelligibles différents types de conduite, dans la réalité sociale. Il brosse les traits généraux d'une population, incarnés dans un portrait²¹⁹.

B. 1. *Vulnérabilité féminine*

À propos de la notion de genre tout d'abord, les inégalités hommes/femmes s'articulent à une crainte induite par les graffiti. Il existe des inégalités de genre dans les rapports perceptifs aux espaces urbains, notamment graffitiés. Dans une rue, je surprends une conversation qu'une femme entretient avec son amie sur l'installation de sa fille dans son premier appartement. En en sortant elle commente l'adresse : « *Je ne suis pas très rassurée pour elle. Cette rue, avec tous ces tags...* »

Sous-tendu par ces propos, on interprète aisément la crainte d'une mère face aux risques d'agression que court sa fille. L'impunité présumée avec laquelle les graffiteurs ont agi dans la ruelle en question suggère la possibilité que des actes plus graves se produisent. À travers l'inquiétude d'une mère pour sa fille vivant en « milieu graffitié », c'est autant la déviance des

²¹⁸ Christophe Paradas (2012), *Les Mystères de l'art. Esthétique et psychanalyse*, Paris, Odile Jacob.

²¹⁹ Max Weber (1995), *Économie et société...*, op. cit.

graffiteurs qui est mise en avant qu'un phénomène plus prégnant dans notre société, de domination masculine²²⁰.

B. 2. Rupture générationnelle : le goût d'une époque

Un autre facteur influençant la difficile réception des graffiti est l'âge. Les graffiteurs sont des jeunes et leurs productions s'inscrivent, depuis relativement peu d'années, dans l'espace urbain. Les plus anciennes générations ont connu leur environnement avant que n'apparaissent les *tags*. Au contraire, les plus jeunes ont toujours été plus ou moins entourées de ces marques. Le graffiti fait partie de l'imagerie des cultures juvéniles urbaines. Les jeunes sont les premiers publics et auteurs de graffiti. Leurs lieux de sociabilités (collèges, terrains de sport...), leurs trajets sont ponctués de graffiti. Julien relate leur place dans son environnement d'adolescent: « *J'ai grandi en région parisienne. Quand j'étais petit, sur le chemin du collège, j'ai pris des graffiti dans la figure. Au début, je ne me posais pas trop de questions. Et puis, au fur et à mesure, tous les jours je voyais ça et j'ai commencé à me poser des questions : "Qu'est-ce qu'il y a ?" Avec plusieurs potes, le matin, le soir, en rentrant, on observait de plus en plus ce qu'il y avait sur les murs. Ça commençait à nous intriguer, donc on s'est renseigné.* »

Les premiers regards de Julien sur les graffiti ont été comme des « *chocs visuels* ». En s'informant, grâce à une presse spécialisée, sur le phénomène, il a appris à les apprécier. Pour les personnes âgées, non seulement le graffiti apparaît comme un phénomène émergent, mais les informations qui y sont relatives peuvent s'avérer difficiles d'accès. Un employé de la cellule anti-tag de Besançon commente ce que son expérience lui a permis de connaître sur la réception des graffiti par les personnes âgées : « *Il y a un phénomène de peur qui est de plus en plus grandissant. Les gens ne veulent plus déposer plainte. Les personnes âgées ne veulent plus. Elles ont peur.* »

B. 3. Démocratisation culturelle et prévention de la vulnérabilité

Entre autres facteurs accentuant un sentiment de vulnérabilité à l'égard des graffiti, la méconnaissance du mouvement, mais aussi du milieu artistique et de l'histoire de l'art en

²²⁰ Nancy Mac Donald (2001), *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, New York, Palgrave Macmillan.

général peut être déterminant. Cet élément, d'ordre culturel, peut être corrélé à des facteurs économiques, idéologique et relationnels, comme le montre la théorie de Pierre Bourdieu sur les capitaux. Les goûts pour l'art sont déterminés par nos référents culturels. Jean-Charles commente cela : « *Quand tu es dans un milieu où on t'amène à l'art, tu as une fenêtre ouverte. Apprécier le graffiti, c'est une question de valeurs, d'ouverture et toute une recherche de ce qu'il y a derrière.* »

L'« ouverture » à l'art et par l'art, décrite par Jean-Charles, est le fruit de l'intériorisation de normes et de savoirs. Les modes de socialisation qui prévalent à leur acquisition caractérisent, d'une part, les individus membres de classes sociales élevées, héritiers d'un capital culturel²²¹ et, de l'autre, des « autodidactes », des « curieux », recherchant à diversifier leurs référents culturels²²². La calligraphie a une moindre reconnaissance artistique en Occident, par rapport au figuratif, du fait d'une longue tradition iconique. Charles Blanc, critique d'art, professeur d'esthétique et directeur des Beaux-Arts présentait au XIX^e siècle l'art figuratif comme ayant la plus haute valeur. La figure humaine représente la vie, la pensée. En la reproduisant, l'artiste se rapproche du créateur divin²²³. L'art sacré interdit des écarts d'imagination, qu'autorisent seulement des arts qualifiés de profanes²²⁴. Dans *L'Amour de l'art*, Pierre Bourdieu présente le fait que, dans les milieux populaires, on préfère l'art figuratif auquel on sait se référer. Les codes qui permettent d'apprécier l'art calligraphique sont peu connus. L'impopularité des graffiti est liée aussi à ce qu'ils sont des codes pour initiés. Ce sont des outils de distinction. Les codes permettant de les comprendre sont généralement « étrangers » à leurs publics. « *Parce qu'il est incompréhensible, le tag suggère l'étrange, l'étrangeté et l'étranger. Le pas est dès lors aisément franchi qui amène le citoyen à le percevoir comme un message hostile en langue étrangère et pour peu qu'on croie y voir les signes de la calligraphie arabe, les tags, plus encore peut-être que les autres marques d'incivilités, véhiculent une sorte de fantasme d'envahissement, d'invasion par des populations indésirables.* »²²⁵ Vu et entendu : « *Les tags, on n'y comprend rien ! C'est écrit en arabe !* »

²²¹ Pierre Bourdieu (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.

²²² Bernard Lahire (2004), *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte.

²²³ Charles Blanc (2000), *Grammaire des arts du dessin*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (1^{re} éd. : 1867).

²²⁴ Gilbert Dagron (2009), « Le Portrait iconique : entre histoire, littérature et histoire de l'art », www.inha.fr [en ligne].

²²⁵ Marie-Line Felonneau (2003), « Marginalité construite et inscription identitaire adolescente », in Lecomte Jean-Michel (sous la dir. de) *Patrimoine, Tags et Graffs dans la ville, Actes de rencontres 12 et 13 juin 2003*, Bordeaux, Centre régional de documentation pédagogique d'Aquitaine, p. 68.

La reconnaissance des graffiti participe de l'atténuation des sentiments d'insécurité qu'ils peuvent aussi induire. Par extension, ne pas avoir « peur de l'autre » serait favorisé par l'éducation artistique. Dans son roman *De la terre à la lune*, paru pour la première fois en 1865, Jules Verne propose un dialogue entre Michel Ardan, le héros, qui prendra place au sein du projectile, et Barbicane, le président du Gun-club, initiateur du projet spationautique. Ici, on voit que la sensibilité aux règles de l'art influe le jugement que l'on peut avoir sur un délinquant imaginatif. Tout commence à propos de la forme de l'obus, jugé peu esthétique par Michel Ardan. Faisant la remarque à Barbicane, le dialogue s'engage : « - À quoi bon ? Dit Barbicane, dont l'esprit positif était peu sensible aux beautés de l'art.

- *À quoi bon, ami Barbicane ! Hélas ! Puisque tu me le demandes, je crains bien que tu ne le comprennes jamais !*
- *Dis toujours, mon brave compagnon.*
- *Et bien ! Suivant moi, il faut toujours mettre un peu d'art dans ce que l'on fait, cela vaut mieux. Connais-tu une pièce indienne qu'on appelle Le Chariot de l'Enfant ?*
- *Pas même de nom, répondit Barbicane.*
- *Cela ne m'étonne pas, repris Michel Ardan. Apprends donc que, dans cette pièce, il y a un voleur qui, au moment de percer le mur d'une maison, se demande s'il donnera à son trou la forme d'une lyre, d'une fleur, d'un oiseau ou d'une amphore. Et bien ! Dis-moi donc, ami Barbicane, si à cette époque tu avais été membre du jury, est-ce que tu aurais condamné ce voleur-là ?*
- *Sans hésiter répondit le président du Gun-club, et avec la circonstance aggravante d'effraction.*
- *Et moi je l'aurai acquitté, ami Barbicane ! Voilà pourquoi tu ne pourras jamais me comprendre !*
- *Je n'essaierai même pas, mon vaillant artiste »²²⁶.*

B. 4. « Ouverture » et « force psychique »

« Si tu es un petit peu artiste, tu supporteras peut-être mieux le graffiti que si tu es d'extrême droite et que tu vois les choses droites, hyper-droites. Il faut avoir, à la fois, un peu d'ouverture et de la force psychique pour ne pas se sentir attaquer. » Ressentir de la violence face à des graffiti apparaît normal, selon Jean-Charles, dès lors que l'on se sentirait menacé

²²⁶ Jules Verne (1966), *De la terre à la lune*, Paris, Hachette, pp. 300-301(1^{re} éd. : 1865).

d'une manière générale : « *Si tu as été éduqué dans un milieu où tu n'es pas agressé mais où on t'a appris à être ouvert, c'est plus facile.* »

La « force psychique » qu'invoque Jean-Charles pour ne pas s'effrayer des graffiti, s'acquerrait en entretenant des rapports aux « autres » ouverts. Le discours de notre interlocuteur est hermétique au sens commun. Les « *fenêtres ouvertes* » auxquelles il fait allusion pour dépeindre ses œuvres résonnent sur les portes fermées des bâtiments. Si, pour lui, elles représentent des échappatoires, pour d'autres, les plus vulnérables, ce sont de véritables agressions.

B. 5. *Mauvaise pub*

En deux mois, trois graffs' ont été peints sur les murs d'un garagiste. Ils font face à la rue. Alors que je prends son garage en photo, le patron, torse bombé et poings serrés, s'approche : « *Pourquoi tu prends ça en photo ?* », « *Parce que ça m'intéresse. Vous en pensez quoi ?* », « *C'est dégueulasse ! Si encore ils m'avaient fait une belle bagnole ! Mais pourquoi tu prends des photos ?* » Je lui explique que je suis étudiant et que je travaille sur les graffiti : « *Tu n'as pas d'autres choses à faire ?* »

« *Ça vous fait une mauvaise pub...* », « *Ben oui. C'est moche. On ne comprend rien ! On n'arrive même pas à lire. J'avais refait le mur il n'y a pas longtemps. Mon frère, il connaît les tagueurs qui ont fait ça, mais il n'a pas voulu me dire qui c'étaient ! Il va me trouver quelqu'un pour me faire une belle bagnole, à la place. Il mettra son nom en dessous, comme ça, les autres, ils ne reviendront pas. Ah ! Si j'en choppe un !* » Il vient d'apprendre que l'un des graffiteurs s'était fait attraper récemment, et va porter plainte pour obtenir réparation.

Le récit de cette rencontre traduit l'impact de graffiti chez un petit chef d'entreprise. Afin de s'assurer une clientèle, faire « bonne figure » lui est indispensable et, à ce titre, les peintures lui apparaissent être des souillures. L'enlèvement des graffiti est onéreux. Le corps à corps avec leurs auteurs ne lui fait pas peur. Il n'arrive pas à déchiffrer des lettrages plutôt simples. Il aurait voulu, pour décoration et publicité, « *une belle bagnole* », objet lui étant plus familier que les lettres. Le calligraphique est inférieur en rapport au figuratif. Dans le cas présent, une vulnérabilité face à ce que l'on ne (re)connaît pas est exprimée. C'est d'ailleurs ce qu'il

compte commander, « *une belle bagnole* », ironie du sort, à un graffiteur. S'il a trouvé une solution pour son mur, au commissariat, il tentera d'obtenir quelques billets.

Idéal typiques, les différentes situations présentées ci-dessus montrent le large potentiel de nuisance des graffiti et les facteurs qui l'influencent. Différentes catégories de populations sont victimes, chacune à leurs manières, du phénomène graffiti. Par exemple, des femmes, des personnes âgées, des propriétaires exposés, des personnes peu familières à l'art, ou au contraire, des amateurs de patrimoines, expriment leur vulnérabilité à l'égard des graffiti. Bien qu'elles ne soient pas avérées, les corrélations entre milieux graffités et risques inondent nos représentations²²⁷. Les formes de vulnérabilité qu'elles traduisent sont d'ordre symbolique (elles atteignent la personne), économique (elles coûtent), culturelle (elles confrontent à l'altérité). Une série d'observations de terrain amène à constater que la réception des graffiti diffère selon des variables sociologiques. Chacun réagit à ces marques selon son lien à l'objet graffité, son positionnement, ses référents culturels, ses connaissances des émetteurs. Les réceptions s'inscrivent dans des contextes relationnels. L'observation d'une « même » marque laisse « libre court » à des interprétations déterminées.

C. Les « justiciers »

Dans leurs activités illégales, les graffiteurs courent le risque d'être surpris par des passants, des riverains, dénoncés puis attrapés. Ces situations sont celles contre quoi ils cherchent à se prémunir, en agissant la nuit, parfois masqués. Lorsque les graffiteurs et ceux qu'ils appellent « *les justiciers* » se font face, des bagarres s'engagent. Le « justicier », c'est dans la plupart des cas un homme, assuré de sa force et de sa légitimité à l'employer à l'encontre du déviant qu'il interpelle en flagrant délit. Robert Castel indique que la vulnérabilité appelle une assistance sociale. En société traditionnelle, l'exigence de sécurité est assurée par l'ensemble du groupe, par l'entourage des personnes vulnérables²²⁸. C'est sous cette forme traditionnelle de la justice, entre vengeance et implication personnelle pour le contrôle de l'espace, que s'impliquent les « justiciers ».

²²⁷ Bernard Harcourt (2006), *L'Illusion de l'ordre...*, op. cit.

²²⁸ Robert Castel (2003), *L'Insécurité sociale : qu'est-ce qu'être protégé ?*, Paris, Seuil.

C. 1. Confrontations

Celui que nous appellerons Aurélien, alors âgé de dix-sept ans, a eu à faire à un « justicier », une nuit. C'est une histoire que m'a racontée un de ses amis. Il était quatre heures du matin lorsqu'il taguait dans une rue. Un boulanger au travail l'a vu peindre sur son bâtiment. Il en est sorti, l'a approché et lui a mis un coup de couteau à la main, l'a attrapé par le col. Pour s'échapper, Aurélien aurait pris un briquet et se serait servi de sa bombe comme d'un chalumeau ! Il se serait fait interpellé en prenant la fuite, a été jugé et condamné. Nikos revient, lui aussi, sur une de ses altercations avec un « justicier : *« À la campagne, il y avait un bal. J'étais avec des potes, biens bourrés. J'ai fais un tag. Un mec m'a couru après. Il m'a choppé et m'a pointé une bouteille cassée sous la gorge. Il m'aurait presque tué ! »* Jean-Charles précise les circonstances entraînant ce genre de situations violentes : *« Moi, ça m'est déjà arrivé de m'être battu contre des justiciers... Enfin, je me suis déjà défendu, pas battu. Je comprends que les gens m'en veuillent, donc je ne vais pas leur faire de mal. Genre, j'ai déjà poussé des gars. Je leur ai déjà foutu ma main dans la gueule. Vite fais. Mais vraiment juste pour me barrer. Pas de violence. Enfin, une fois, ça m'est arrivé pour le vol. J'ai chopé un vigile, je me suis esquivé. Le gars s'est pété un truc et j'ai pris plusieurs mois de sursis. J'ai pensé fuir, lui a pensé à m'attraper. Je ne lui ai pas mis de coups volontaires mais c'est lui qui s'est cassé un truc, pas moi. »*

En poursuivant ses propos, Jean-Charles explique dans quelle mesure et pourquoi il est prêt à se battre pour peindre : *« Avec le graffiti, au bout d'un moment si tu te fais choper, tu sais que tu vas prendre cent mille euros d'amende. Tu as le choix entre casser le nez d'un gars ou te faire attraper. Tous tes principes contre la violence, tu les mets de côté. Les justiciers, je n'ai jamais trop eu affaire à eux, à part une ou deux fois. Un coup, on peignait, on taguait tard le soir en rentrant, au petit matin. Il commençait à faire jour. Il y a un gars qui faisait maître-chien, avec un berger allemand. Il était en vélo. Lui, il a joué au justicier. Je me suis esquivé, et mon pote s'est fait croquer. Tu as un devoir de protection des biens qui les dépasse. J'ai toujours fait gaffe. J'ai eu des coups chauds avec des keufs qui me couraient après... Avec un pote, on s'était fait mordre par un clebs ! On a l'habitude. Se faire tirer dessus, ça m'ait arrivé une fois aussi, en Amérique latine. Je pense qu'il y a des gens qui ont un gros ego, qui se sentent le devoir de faire les pompiers ou les gendarmes. »* Les peines prononcées à l'encontre des graffiteurs peuvent être telles, qu'être pris au collet s'envisage avec un

minimum de résistance. Surtout lorsque l'interpellation est celle d'un passant solitaire. Parlant de s'être fait tirer dessus, on perçoit la conscience que porte Jean-Charles à s'inscrire dans un jeu de la vie et de la mort.

Le lendemain de la publication de l'article « Aux Chaprais, la guerre des *tags* est-elle déclarée? », sur le site bisontin d'information *Macommune.info*, un commentaire signé Sherlock le Rouge, et daté du 9 mai 2011, rapporte, entre filature et dénonciation, la manière dont son auteur a collaboré à la lutte anti-*tag* : « *L'été dernier, je me balade en ville quand je vois un type taguer rue Morand un panneau de la poste en travaux... Je m'approche, le suis et le prends discrètement en photo ainsi que sa signature sur le panneau. Une dizaine de minutes après, je vois une voiture de la police municipale, l'arrête et leur explique en leur montrant la photo et la signature du tagueur. Le tagueur est connu de leur service... Ils me demandent d'aller au commissariat porter plainte ! Et me disent que de toute façon, c'est un cas social sous l'emprise de la drogue et qu'il n'y aura pas de suite !!!! Voilà la réalité du quotidien... Jusqu'au jour où un habitant excédé va leur tirer dessus et que tout le monde va monter au créneau en criant au scandale...* »²²⁹. Dans cette dernière phrase, on peut s'inquiéter de la manière dont Sherlock le Rouge aborde l'usage des armes dans leurs justes utilisations. Ce qu'il annonce être, une « solution » à l'encontre des graffiteurs, paraît plus qu'excessive. Heureusement, la plupart des « justiciers » préfèrent le rôle de simple dénonciateur, plus abordable et conforme à la loi, en s'en remettant aux services de police. Si Sherlock le Rouge est lui aussi passé par la dénonciation, le manque d'écoute et de réactivité dont ont fait preuve des policiers sont les éléments déclencheurs de sa justification à une possible escalade de violence.

²²⁹ « Aux Chaprais, la guerre des tags est-elle déclarée ? », *Macommune.info*, 8 mai 2011.

CHAPITRE IX

EFFACER

« Les gens chargés d'effacer les graffiti ont fort à faire sous tous les régimes. Ils travaillaient aussi il y a deux mille ans à Pompéi. Cette inscription a été relevée dans la cité romaine : " Sosius a gravé son nom, mais c'est Onesimus qui a gratté la pierre." Qui doit effacer des noms veut laisser le sien : telle est l'emprise du mur. »²³⁰ L'effacement des graffiti est une pratique à peine moins ancienne que leur traçage, inévitablement. Dans ce chapitre, premièrement, nous verrons ce que la littérature nous apprend sur les fondamentaux de la lutte anti-graffiti. Ensuite, je présenterai l'unité anti-graffiti de Besançon, puis enfin, une campagne anti-graffiti s'étant déroulée à Grenade, en Espagne.

A. Le manifeste du mur blanc

D'après *Le Petit Larousse*, nettoyer c'est « rendre net en débarrassant des éléments indésirables qui salissent ». Les fondamentaux de la lutte anti-graffiti reposent sur une histoire complexe. L'exigence de propreté est une construction arbitraire²³¹. Pour Emmanuel Moyne, « aujourd'hui, le propriétaire du mur est devenu le Dieu du mur : selon le sens de son édit, la forme, le tracé et la couleur se combineront pour former l' "œuvre" ou se verront disqualifiés en "souillures" »²³². Cherchant à exposer l'origine des inégalités parmi les hommes, Jean-Jacques Rousseau écrivit sur la propriété, voyant dans sa constitution et sa défense, une négation de l'altérité. Pour Henry-Pierre Jeudy, le propre est une « propriété des sociétés modernes »²³³. « C'est le fondement, c'est ce qui demeure intouchable. Peu importe alors qu'il soit arbitraire à l'origine, puisqu'il est reconnu collectivement comme une nécessité radicale, comme le pilier du maintien de l'ordre. Le propre, c'est l'arbitraire érigé en nécessité indiscutable puisque le devenir de l'humanité en dépend. Sans lui, c'est la guerre sans fin. Avec lui, la guerre semble avoir un sens, il s'agit de défendre un territoire ou des biens, ou de prendre celui ou ceux des autres tout en donnant l'impression de respecter des

²³⁰ Gyula Halász (dit Brassai) (1961), *Graffiti*, Paris, Flammarion, p. 11.

²³¹ Jacques Dreyfus (1976), *La Ville disciplinaire*, Paris, Galilée, 1976.

²³² Emmanuel Moyne (2004), « Beauté... », *op. cit.*, p. 155.

²³³ Henry-Pierre Jeudy (1991), « Le choix public du propre. Une propriété des sociétés modernes », *Annales de la recherche urbaine*, n° 53, décembre, p. 102-107.

règles, celles de la reconnaissance même de la propriété. »²³⁴ Dans l'environnement d'une population, la visibilité de graffiti démontre l'existence de problèmes relationnels. L'intervention judiciaire visant à criminaliser leurs auteurs se joint d'un ensemble de représentations de leurs identités, de leurs actions. Les auteurs présumés de ces marques sont présentés sous les traits de figures de l'altérité, formes hybrides entre les dimensions péjoratives des archétypes du jeune (le « sale gosse »), du délinquant (la « racaille »), de l'étranger (le « vandale » ou le « barbare »), du pauvre, du fou... Par l'intermédiaire de représentations médiatiques prégnantes, ayant tout pour impressionner l'imaginaire, nous pouvons observer la mise en scène de ces figures. Elles contribuent au sentiment d'insécurité, connu par une part importante de citoyens. Des interventions politiques prétendent à même de résoudre ces problèmes, l'effacement des graffiti et les poursuites pénales à l'encontre des graffiteurs se complètent. Ces mesures sont portées par les acteurs qui les vivent, comme libératrices d'une forme d'oppression, d'une menace. Les systèmes discursifs et les actions qui s'opposent aux graffiti reflètent une dureté. La logique qui les sous-tend est celle d'une « lutte » pour la promotion de la pureté. Mathieu Rigouste, dans *Le Miasme et le chirurgien*, écrit : « *L'institution militaire revendique le monopole de la légitimité à définir ce qui menace. Ce principe dirige la production de régimes de langages et d'images strictement organisés autour de la désignation des ennemis et des amis de l'État.* »²³⁵ Dans cette contribution, l'auteur impute au paradigme sécuritaire la construction idéologique occidentale de figures de l'Autre, lors des guerres coloniales, comme métaphores d'infections de l'État en tant que corps. La notion de soin est au centre du paradigme sécuritaire.

A. 1. *White spirit*

Chaque société a développé ses stéréotypes qui inspirent le dégoût et le négatif, la vie et la mort, le supérieur et l'inférieur, le sain et le dangereux²³⁶. On peut appeler iconoclastes ceux qui détruisent des images²³⁷. Pour Alain Milon, « *parce qu'elle est posée sans être réclamée, l'expression graffitique est violente. Elle heurte et touche profondément notre imaginaire de la propriété [...]. L'habitation est un lieu personnel où l'on décide seul de modifier ou non*

²³⁴ *Ibid.*, p. 105.

²³⁵ Mathieu Rigouste (2010), « Le miasme et le chirurgien. Sur quelques représentations de l'ordre et de l'altérité dans les doctrines militaires françaises », in Gilles Ferréol et Angelina Peralva (sous la dir. de), *Altérité, dynamiques sociales et démocratie*, Paris, Lextenso, p. 65.

²³⁶ Alain Corbin (1982), *Le Miasme et la jonquille: l'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris, Flammarion.

²³⁷ Louis Réaux (1994), *Histoire du vandalisme...*, *op. cit.*

son aspect. De la même manière, le bâtiment public appartient à l'imaginaire de la ville de chacun. Le graffeur y impose son propre choix. Cet imaginaire de la propriété s'accompagne souvent d'un imaginaire de la propreté [...]. En subissant un graffiti, le propriétaire du mur est choqué autant parce qu'on s'approprie son bien que parce qu'on salit ce bien. Le tag est ainsi considéré comme une salissure destinée à heurter notre sens de l'hygiène. Dans ce contexte, certains élus locaux qui luttent contre ces salissures urbaines n'hésitent pas à les comparer aux conduites ludiques du jeune enfant avec ses matières fécales. Ces souillures traduiraient une réminiscence du stade sado-anal, expression scatologique faisant office de passage obligé pour atteindre le stade adulte reprenant ainsi les stades de la sexualité chez l'enfant étudiés par Freud. Se barbouiller de ces matières interdites serait alors pour l'enfant le début de la prise de conscience des indices de propreté et de saleté. »²³⁸

Dans la mythologie grecque, l'Hyperborée était une terre blanche, un lieu de bonheur et de pureté, la résidence hivernale d'Apollon. On pouvait rêver la conquérir. Le blanc, couleur de l'anti-graffiti, possède une signification positive. De même, l'eau comme le *White spirit* symbolisent la pureté. Pour Maurice Déribéré, le blanc est une non-couleur, un silence, une muraille²³⁹. Quand l'expansion du phénomène graffiti devient un casse-tête pour les autorités, cela peut donner, à certains, les plus curieuses idées. Un cas d'effaceur pathologique est signalé à Los Angeles. Ses motivations et son rôle dans son quartier ont été rapportées par Hughes : « *Il y a un fanatique du nettoyage à Los Angeles. Il a arrêté son boulot pour devenir nettoyeur bénévole au service de la propreté, de la religion, pour la communauté. Il repasse les graffiti au rouleau. Il est rentré petit à petit dans le quotidien des gens. Les flics et les commerçants l'aiment bien. Il leur rend des services. Il connaît le langage des graffeurs, leurs terrains. Quand c'est dangereux, il met des coups de rouleau encore plus crades que les graffs'. Quand c'est à quinze mètres de haut, il y va la peur au ventre. Un malade... »*

A. 2. *L'autre saleté ou la saleté de l'Autre*

Alain Milon revient sur l'importance de la non-couleur blanche dans notre culture : « *La culture occidentale accorde à la propreté sous la forme du blanc une place prédominante pour en faire l'étalon de la couleur, une sorte de figure sublime de l'absoluité : la chromophobie plus que la chromophilie en fait. Dans ces conditions, la ville doit avoir une*

²³⁸ Alain Milon (2004), « Les expression graffitiques, peau ou cicatrice de la ville ? », in Jean-Michel Lecomte (sous la dir. de), *Patrimoine, Tags et Graffs dans la ville, Actes de rencontres 12 et 13 juin 2003*, Bordeaux, Centre régional de documentation pédagogique d'Aquitaine, p. 130.

²³⁹ Maurice Déribéré (1955), *Les Couleurs*, Paris, PUF.

peau lisse et immaculée dont chaque cicatrice serait ressentie comme une dégradation et une incorporation étrangère à son corps. »²⁴⁰ David Batchelor ajoute que, depuis l'Antiquité, « *la peur de la couleur* » traduit une peur de l'autre et qu'on y préférerait, pour se protéger, le blanc²⁴¹. Encore aujourd'hui, le clochard fait sale figure. Les *tags* sont un nouvel emblème de la saleté²⁴². Seulement, c'est d'une saleté morale dont il s'agit. « *Souillures, ils ne sont pas un simple témoignage, une trace. C'est bien de la crasse qu'ils relèvent, mais non pas de la simple crasse matérielle, à tout prendre moins redoutable que l'autre, spirituelle, morale, dont la diffusion insidieuse risque de contaminer, si l'on y met le holà, les esprits les plus naïfs* », écrivait Denys Riout à propos des graffiti²⁴³. Lorsqu'une souillure est imposée, elle renvoie aux vices d'autrui, et à nos écarts à ceux-ci. Elle rappelle l'image détestable d'un Autre, nos efforts pour ne pas lui ressembler. À travers le *tag*, c'est la fragilité du statut de l'habitat qui est soulignée, l'impuissance de ses habitants à se défendre. Les caractères, souvent jugés illisibles des *tags*, tiennent au moins autant à leur complexité graphique qu'au fait que l'on ne puisse en supporter la lecture. Ce qui est le sens donné par de nombreux dictionnaires au terme illisible. Cette illisibilité, comme le suggèrent des observations, a un caractère social. Elle relève d'un apprentissage. À plusieurs reprises, dans le train, arrivant en gare de Paris, face au paysage ferroviaire et ses graffiti, des enfants disent à leurs parents : « *Wouaouh ! Qu'est-ce que c'est que ça ? C'est chouette !* » Et d'entendre comme réponse : « *Ce n'est rien, c'est des graffiti. Met ton manteau, on arrive !* »

L'« *incorporation étrangère* », présentée par Alain Milon pour parler de graffiti, fait écho au « *populaire* » décrit par Paul Virilio, en 1969, lorsque celui-ci présentait « *l'idéologie sanitaire* » comme une peur du danger d'une « *contagion* » des habitats populaires aux bourgeois²⁴⁴. Les propos tenus par le ministre de l'Intérieur, en 2005, à la cité des 4000, à La Courneuve, sont révélateurs d'une persistance de cette logique : « *En invoquant la nécessité d'un "nettoyage au Kärcher", de toute "la racaille", il affirmait le lien entre populaire et saleté. Si les propos du ministre de l'Intérieur portaient sur le traitement des grands ensembles, les thèmes que nous avons présentés ont tous débouché sur les références à un grand nettoyage urbain destiné à rendre les villes attractives, séduisantes. Cet urbanisme du grand nettoyage destiné à rendre les villes propices à la déambulation et la consommation est*

²⁴⁰ Alain Milon (2004), « Les expressions... », *op. cit.*

²⁴¹ David Batchelor (2001), *La Peur de la couleur*, Paris, Autrement.

²⁴² Michel Kokoreff (1991), *Espace public, communication et propreté : l'exemple du métro*, Paris, Iris.

²⁴³ Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux et Denys Riout (1990), *Le Livre des graffiti...*, *op. cit.*, p. 21.

²⁴⁴ Paul Virilio (1969), « L'idéologie sanitaire »..., *op. cit.*

aussi celui de la patrimonialisation et de l'éradication des traces du passé industriel et populaire. Progressivement, les urbanistes ont œuvré à faire disparaître les verrues urbaines (encore une nouvelle saleté !) et à promouvoir une nouvelle esthétique. »²⁴⁵

A. 3. Violence de la saleté

Un ensemble de métaphores décrit la ville comme une entité organique. Aux États-Unis, Tim Creswell, montrait qu'à travers les représentations sociales liées aux graffiti, sous les termes d'« immondices », de « pollution », d'« obscénité », d'« épidémie », de « maladie » ou de « plaie », s'exprimaient des imaginaires de l'altérité. Il a observé une lecture raciale de la diffusion des graffiti, vue comme un produit du ghetto, du mal, des barbares²⁴⁶. Ils donnent « la fièvre », font « monter la tension », « contaminent ». Entre le sale, le populaire, et le « kårsher », la terminologie est héritée de celle de doctrines militaires²⁴⁷. Pour Henry-Pierre Jeudy, spécialiste de l'hygiénisme, « quand le propre d'une ville devient la propreté comme image unificatrice, tout ce qui ne concourt pas manifestement à un tel objectif exprime la menace de la dégradation. La propreté est donc une expression vivante de la sécurité publique. La saleté est prise comme figure de la violence »²⁴⁸.

Les termes de « propreté », de « blancheur », de « pureté », évoqués par les auteurs précédents, contrastent avec ceux de « saleté », de « gribouillage », de « dégradation », de « pollution », ou de « virus ». La saleté, on convient que c'est l'état inverse de la propreté. La salissure suppose un processus de dégradation par rapport à un état antérieur de propreté. La présence de saleté sur quelque chose qui a été propre va à l'encontre des règles de propreté. Quand ça fait tâche, il peut s'agir d'un non-respect des codes de couleurs et des usages. En tous les cas, la symbolique liée à la saleté est mortifère. Les espaces sont des constructions sociales, il s'y reproduit des rapports sociaux²⁴⁹. Pour Raymonde Séchet, « non seulement le

²⁴⁵ Raymonde Séchet (2006), « Le populaire et la saleté : de l'hygiénisme au nettoyage au kårcher », in Thierry Bulot et Vincent Veschambre (sous la dir. de), Paris, L'Harmattan, p. 224.

²⁴⁶ Tim Creswell (1992), « The crucial "where" of graffiti. A geographical analysis of reactions to graffiti in New York », *Society and Space*, vol. 10, juin, pp. 329-344.

²⁴⁷ Mathieu Rigouste (2010), « Le miasme et le chirurgien. Sur quelques représentations de l'ordre et de l'altérité dans les doctrines militaires françaises », *op. cit.*, pp. 65-75.

²⁴⁸ Henri-Pierre Jeudy (1991), « Le choix public du propre. Une propriété des sociétés modernes », *Annales de la recherche urbaine*, n° 53, décembre, pp. 102-107.

²⁴⁹ Henry Lefebvre (1974), *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos.

logement ne doit pas être néfaste pour le corps mais il doit aussi permettre le plein épanouissement de l'esprit et la transmission des valeurs et normes de la société »²⁵⁰.

Dans le registre du soin, la plasticienne Cécile Meynier parle du *cache-tags* comme d'un acte « sauvage » : « *Les cache-tags se présentent alors comme des bouts de mur prélevés, des fossiles : ils dressent une archéologie du présent. Pourtant, dans la rue, cette trace de peinture reste illisible, voire nuisible, car issue d'un acte sauvage. Elle est comme un pansement qui a pour unique but de soigner et réparer une blessure, une plaie faite par l'intervention d'un individu sur un lieu public. Finalement, le cache-tags devient une écriture intermédiaire entre le tag et la peinture en bâtiment.* »²⁵¹ Pour Thomas Schlessler, le mot censure n'apparaît que trop peu, ici, dans le champ de l'art. L'auteur définit la censure comme tout abus d'autorité face à une œuvre forte, en raison de ses qualités, jugées aptes à induire une menace, et aboutissant à la destruction de l'œuvre²⁵². Brassai rappelle que les *cache-tags* n'ont pas toujours une fonction de réparation : « *À Paris, les préposés à la suppression des inscriptions subversives ne grattent pas la pierre. Ils barbouillent de coup de pinceaux ou, par économie de gestes ou d'encre, ils les rendent illisibles. Chaque lettre ayant été convertie en une lettre d'un alphabet imaginaire. Une curieuse écriture naît, hermétique, énigmatique, d'une étrange beauté [...]. Sans arrière-pensée de plaire, ou le souci d'inventer un signe personnel, le barbouilleur jette l'encre à grands coups de brosse ou de pinceau évoquant la calligraphie orientale. On dirait les grandes plumes noires de quelque oiseau géant après le combat ou les formes, empanachées, fulgurantes, de Hartung. D'autres badigeonnages barrent les lettres, telles les massues rageuses d'un Soulages. Parfois l'encre gicle, comme d'une explosion et c'est un ruissellement en coulées fines ou en barbes foisonnantes.* »²⁵³

A. 4. Normalisation des arts

Emmanuel Moyne est avocat et a défendu des graffiteurs. Il a, entre autres, écrit dans le magazine *Graff'It !* pour donner des conseils juridiques aux graffiteurs. Selon lui, le graffiti allie le dessin et la peinture, notions longuement opposées dans l'histoire de l'art. La lutte anti-graffiti s'enracine dans un long processus de normalisation des arts, dans la civilisation

²⁵⁰ Raymonde Séchet (2006), « Le populaire... », *op. cit.*, p. 126.

²⁵¹ Cécile Meynier (2005), *21 octobre-11 décembre 2005, Centre hospitalier de Belfort-Montbéliard, Montbéliard, Centre régional d'art contemporain*, p. 5.

²⁵² Thomas Schlessler (2005), *L'Art face à la censure*, Paris, Beaux-Arts.

²⁵³ Gyula Halász (dit Brassai) (1961), *Graffiti...*, *op. cit.*, p. 12.

occidentale : « *Les artistes ont de tous temps connu les affres de la prison : au tournant du XVI^e siècle, on reproche au Caravage la violence et les mœurs, Poussin dit de lui qu'il est "venu au monde pour détruire la peinture"; en 1831 et 1832, des lithographies valent à Daumier de comparaître devant la cours d'assises puis de subir six mois de prison ; au siècle dernier, Egon Schiele connaît le cachot pour avoir exposé des dessins érotiques... La répression des graffiti s'inscrit dans un mouvement plus profond de normalisation des arts. À la fin du XIX^e siècle, le directeur des Beaux-Arts, Charles Blanc, écrivait : "L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme à la femme pour engendre l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève". Pour l'auteur de la Grammaire des arts du dessin, "la couleur est [...] ce qui caractérise tout particulièrement la nature inférieure". Selon lui, seules les "figures humaines [...] doivent occuper la cime de l'art, parce que seules elle représentent la plus haute expression de la vie, qui est la pensée". Parce qu'elles sont proches de Dieu [...]. Mais la normalisation des arts, c'est surtout la sélection opérée, au fil des siècles, par les maîtres de l'art culturel entre les productions qu'il convient de faire accéder au rang d'œuvre d'art et les autres, entre l'art décrété par le système des beaux-arts, que ce soit sur un mode traditionnel ou avant-gardiste, et de l'art du commun, l'art d'en bas. »²⁵⁴*

A. 5. *Polémique autour de l'effacement des graffiti de la rocade de Rennes*

Pour Le Corbusier, l'urbanisme vise à rendre l'Homme heureux. Les lignes et les angles droits seraient bénéfiques. L'urbanisme rationalise l'espace afin qu'il corresponde au besoin de ses habitants²⁵⁵. Pierre Francastel postulait, en réponse à Le Corbusier, que l'urbanisme cherchait à rendre l'Homme heureux, mais malgré lui²⁵⁶. Dans son étude sur l'urbanisme, *La Ville disciplinaire*, Jacques Dreyfus porte un regard critique sur les politiques d'aménagement de l'espace. Selon lui, la rationalité déployée par les urbanistes, pour notre bonheur, cache une fonction répressive. La rationalité est ainsi liée à la normalisation. Celle-ci, selon l'auteur,

²⁵⁴ Emmanuel Moyne (2004), « Beauté vandale : de la répression à la protection du graffiti », in Jean-Michel Lecomte (sous la dir. de), *Patrimoine, Tags et Graffs dans la ville*, op. cit., pp. 151-159, p. 155.

²⁵⁵ Charles-Édouard Jeanneret-Gris (dit Le Corbusier) (1946), *Manière de penser l'urbanisme*, Paris, L'Architecture d'aujourd'hui.

²⁵⁶ Pierre Francastel (1956), *Art et technique*, Paris, Minuit.

contraint l'habitant : « *L'urbanisme ne peut être appréhendé ni à partir d'une pratique, ni à partir d'une profession, mais seulement comme une volonté de rationalité née des conséquences les plus visibles du capitalisme industriel. De cette rationalité, le fonctionnalisme urbanistique constitue la forme principale. Aux deux notions qui le constituent de besoin et de communauté, il convient d'opposer celles de désir et d'altérité qui permettent de rendre compte des insuffisances et des absurdité de la rationalité et en même temps en suggèrent une autre lecture : semblant vouloir saisir un résidu insaisissable, la rationalité tend à enfermer le sujet au nom de son bonheur dans un ordre où, précisément ni le désir ni l'altérité, c'est-à-dire l'autre en tant qu'il est autre, n'ont leur place, mais telle serait sa raison d'être.* »²⁵⁷ Selon l'auteur cité, cette rationalité n'a aucune autre justification que le souhait d'imposer un espace répressif à celles et ceux en écart à la norme. L'idéologie de l'urbaniste est décrite ainsi : « *En fait, ces choix, l'urbaniste les fera parce qu'il se sait le défenseur exclusif de l'intérêt général, investi par la Grâce de Dieu.* »²⁵⁸

La rationalisation de l'espace, l'effacement des traces de l'altérité, sont rarement discutés, tant ils sont posés comme légitimes. Une polémique, autour d'un projet d'effacement des graffiti du périphérique de Rennes est intéressante à cet égard. Au journal télévisé de *France 3 Bretagne*, le 7 novembre 2008, un cadre aménageur disait : « *Par souci d'offrir aux usagers des routes propres, avec des arbustes, il y aura trois semaines de travaux pour effacer les 5 500 mètres carré de graffiti recensés sur le périphérique. Les routes doivent avoir un bon aspect visuel.* » Un agent de nettoyage est montré en action avec son hydrogommeuse. Il efface des graffiti. Le même jour, *Ouest-France* publiait également un article « *La chasse aux tags sur la rocade de Rennes* », dans lequel le cadre urbaniste en charge du projet s'exprimait : « *Nous ne pouvions plus les laisser défigurer ce bel ouvrage qu'est la rocade. Ça ne donne pas une image positive aux personnes qui l'empruntent.* »²⁵⁹ L'article a suscité des réponses de lecteurs, notamment préoccupés par les coûts d'une telle opération (non annoncés), et surtout sur la conception de la beauté développée. Un lecteur écrivit : « *Un tel jugement esthétique d'un circuit de gestion des flux (automobiles et polluant) ne saurait surprendre d'un responsable d'exploitation de ce circuit. Mais de quel droit un fonctionnaire s'arroge-t-il le droit de dicter ce qui plaît à des dizaines de milliers de personnes qui empruntent son*

²⁵⁷ Jacques Dreyfus (1976), *La Ville disciplinaire*, Paris, Galilée, p. 113.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 103.

²⁵⁹ « *La chasse aux tags sur la rocade de Rennes* », *Ouest-France*, 8 novembre 2008, p. 4.

circuit par nécessité plus que par plaisir ? Au nom de sa conception technicienne de la beauté ? Et combien cela coûte, cette dictature esthétique ? »²⁶⁰

L'expression de « *dictature esthétique* », adoptée pour qualifier la logique déployée par les personnes en charge de l'effacement, est due au fait qu'elle a été entreprise sans consultation. Suite à sa contestation, le projet aura finalement été abandonné. Cet exemple d'opposition à l'effacement des graffiti est, à ma connaissance, unique.

B. La cellule anti-graffiti de Besançon

À Besançon, il y a un service d'effacement des graffiti. Ayant rencontré certains de ses membres, ceux-ci ont pu décrire et m'expliquer leurs actions, témoigner de leurs limites. Sera tout d'abord présenté le fonctionnement de ce service et les problèmes qu'il connaît. Ensuite, le diagnostic que ses agents posent sur la situation, ainsi que les solutions qu'ils envisageraient, s'ils avaient la possibilité de favoriser de meilleurs arrangements, entre les graffiteurs et les habitants, seront abordés.

B. 1. Histoire et fonctionnement

L'unité anti-graffiti de Besançon a été créée en 1997. À cette période, la pratique du *tag* s'est ancrée dans la capitale comtoise. Jean-Louis Fousseret, le maire, est alors soucieux de préserver la qualité de vie des Bisontins et de mettre en valeur le patrimoine de la ville²⁶¹. Les services municipaux procédaient déjà à l'effacement des graffiti, du moins sur le domaine public, à l'aide de décapants ou de sableuses. La municipalité n'avait aucune solution à proposer aux propriétaires pour qu'ils puissent faire effacer les graffiti de leurs façades.

Le service se compose de deux cadres et de cinq employés. Au début de la structuration du service, des emplois jeunes l'ont intégré. Leur mission a été d'établir un diagnostic du phénomène sur la commune, de recenser les propriétés graffitées. La ville a été scindée en cinq secteurs (centre-ville, Saint-Claude, Planoise, Bregille, Palente). Il est apparu que le centre-ville était le plus touché. C'est le lieu des sociabilités juvéniles nocturnes. Entre 1997

²⁶⁰ « Tags sur la rocade : « Combien cela coûte ? », *Ouest-France*, 17 novembre 2008.

²⁶¹ En 2008, les fortifications de Vauban ont été inscrites au patrimoine mondial de l'Humanité.

et 2000, les cadres du service ont étudié les différentes techniques d'effacement des graffiti, en visitant leurs collègues de Paris ou de Dijon.

Aujourd'hui, ces techniques sont conçues pour endommager le moins possible les supports. Pour les *tags* les plus délébiles, on opère, d'une part, par brossages et raclages, avec un lavage à l'eau froide, sous basse pression ; d'autre part, par des procédés chimiques, des décapants à même de dissoudre les encres. Pour les graffiti plus difficiles à enlever, on utilise des procédés mécaniques : l'hydro-gommage, par décapage à l'eau, à haute pression (150 bars) ou encore des recouvrements peinture, en ravalant les façades sur une hauteur maximale de 2 mètres 50. Les interventions s'effectuent à l'aide d'une camionnette où est rangé le matériel. Chaque journée, jusqu'à cinq chantiers occupent les agents. Ils interviennent lorsqu'on les appelle ou sur les façades des bénéficiaires d'un contrat. Celui-ci a été mis en place par l'unité anti-graffiti. Il est proposé aux propriétaires d'immeubles graffités. Pour une participation de 2,40 euros par mètre carré de façade, soit 6 euros par mètre linéaire (sur 2,50 mètres de hauteur), les clients sont assurés, sauf impossibilité, que les services municipaux interviendront sous huit jours. Il s'agit, pour le client, de participer aux frais de nettoyage à hauteur du tiers de leurs coûts réels. Les deux tiers des coûts de l'effacement sont donc pris en charge par la commune. Une intervention ponctuelle est facturée 95 euros de l'heure, 98 euros le mètre carré. Pour les propriétaires réticents à faire enlever les graffiti de leurs immeubles, une intervention gratuite est souvent proposée : « *La démarche de l'urbaniste est essentiellement arbitraire [...], dans la mesure où ces besoins qu'il invente n'ont aucun rapport avec une demande implicite. Ils la précèdent. Ils sont purement et simplement inventé par lui.* »²⁶² De nombreux propriétaires ne souhaitent pas faire enlever les *tags* de leurs façades au grand dam des membres de la cellule anti-graffiti : « *Malheureusement, on n'a pas les moyens d'obliger les gens à nettoyer leur façade.* » Les graffiti à caractère injurieux sont effacés gratuitement, sous simple demande. Dans la plupart des cas, des photos sont effectuées par les membres du service. Des plaintes sont déposées au commissariat, des statistiques sont tenues.

²⁶² Jacques Dreyfus (1976), *La Ville disciplinaire*, Paris, Galilée, p. 105.

B. 2. Un de perdu, dix de retrouvés

À la brigade anti-graffiti, on mise sur la rapidité d'intervention. On observe qu'en cas de relâchement, les graffiteurs renchérissent les uns après les autres [cf. annexe. Fig. 43-44]. Le travail de l'unité anti-graffiti consiste à faire face à ce renchérissement. Néanmoins, ses membres se montrent sceptiques face à leurs résultats. Parfois, on assiste à des « pics », comme ce fut le cas à l'hiver 2003-2004 :

	Nombre d'interventions	Surfaces traitées (en m ²)
Octobre 2003	88	312
Novembre 2003	82	765,5
Janvier 2004	89	846,5

(Source : Unité anti-graffiti)

Souvent, « *le problème se déplace* », sur d'autres façades, ou en hauteur, sur des supports difficiles d'accès. Aussi, les graffiteurs ont adapté leur matériel aux techniques d'effacement : « *Le phénomène des tagueurs a évolué par rapport à de nouvelles techniques de marqueurs qu'il n'y avait pas auparavant. Aujourd'hui, c'est plus difficile d'enlever un tag qu'il y a quatre ou cinq ans. Les cellules anti-graffiti sont en retard, toujours de trois ans.* » Les graffiteurs sont plus nombreux. En fait, malgré les dizaines de milliers de mètres carrés de graffiti qui ont été enlevés ses dernières années à Besançon, il n'y en aurait jamais eu autant : « *Là, on est vraiment dans le haut de la vague. On est dans le pic ! Besançon, on n'a jamais connu ça. Ça fait trois mois, depuis novembre, décembre, janvier... Même plus, ça fait quatre, cinq mois, on n'arrive pas. C'est-à-dire qu'on enlève les tags. Aussitôt enlevés, le lendemain ils réapparaissent ! Je veux dire, on ne peut pas s'en sortir.* » Les statistiques le confirment :

	Nombre d'interventions	Surfaces traitées (en m ²)	Nombre de contractants
2004	1120	10 000	560
2007	1800	18 000	?
2009	2865	20 000	1000
2010	3000	22 000	1060

(Source : Unité anti-graffiti)

Les obligations du service municipal à l'égard de ses contractants contribuent à une hiérarchisation des tâches à accomplir. Les commerçants du centre-ville sont privilégiés par

rapport aux immeubles d'habitations, ou au domaine public : « *On a beaucoup de difficultés à retirer les tags sous sept jours. Aujourd'hui, on intervient sous quinze jours, parce qu'on ne peut plus. On a un gros souci. C'est que quand le communal, les écoles, les gymnases nous demandent d'intervenir, aujourd'hui, on intervient sous trois semaines ! Sauf, quand ce sont des tags injurieux. On arrête tout pour le faire. Aujourd'hui, on donne priorité aux contrats, puisqu'ils ont signé un contrat. On va intervenir, par exemple, dans les commerces. Au centre-ville, on essaye de faire ça dans les sept jours. Un beau commerce qui est tout tagué, vous voyez ? Mais pour les autres, on ne peut plus intervenir sous sept jours. C'est sous quinze jours maintenant. Et le communal, sous trois semaines.* »

Les agents du service voirie et propreté de Besançon œuvrent avec une efficacité toute relative contre le phénomène des *tags*. Certains lieux ont été mis en valeur par l'effacement de graffiti mais d'autres ont été « conquis » par les graffiteurs.

B. 3. Entre problèmes et solutions, une crise de signification de l'action anti-graffiti ?

Face au caractère sans fin de leurs actions, les agents de la cellule anti-graffiti de Besançon expriment, en une certaine mesure, l'échec de leur mission. Celui-ci est, en grande partie, lié au manque de dialogue et de cohésion entre leur service et ceux liés à la jeunesse ou aux affaires culturelles. Les sources de l'inefficacité de l'effacement des graffiti ont été diagnostiquées par les acteurs y prenant part. Ceux-ci considèrent que la jeunesse, notamment de milieu populaire, connaît aujourd'hui des problèmes qui étaient moindres chez leurs aînés. Ces problèmes prennent source dans une politique d'exclusion économique. Les difficultés d'accès à l'emploi sont importantes et les jeunes pâtissent d'une faible représentativité, ce que l'on constate, à la cellule anti-graffiti de Besançon : « *Même dans les collèges, les jeunes ne s'approprient rien. Ça ne leur appartient pas, leur collège ou leur lycée. Les jeunes aujourd'hui, il n'y a rien qui leur appartient. Ce qui fait qu'il y a une sorte de révolte. On croit qu'ils ont beaucoup de liberté, mais en fait ils sont prisonniers. Ils sont dans un monde qui est le leur. C'est le leur. Puis nous, on veut leur faire quelque chose comme si ce n'était pas à eux. Non, ça leur appartient.* » L'exclusion, ici évoquée, résonne avec un « *malaise juvénile* » : « *Puis les jeunes aujourd'hui, ils sont tellement malheureux... Quand on discute avec eux, ils ont peur de l'avenir. Parce que nous, on a eu un boulot et aujourd'hui, même*

avec des études, ils ne savent pas ce qu'ils vont faire... L'avenir... On ne tire pas vers le haut pour ces jeunes. Vous voyez ? D'un côté, ce sont aussi des jeunes dans des quartiers où leurs parents ont des difficultés. Il y a pleins de choses comme ça qui font que le jeune n'est plus structuré dans le monde social. Il est un peu... Un peu en marge. Aujourd'hui, il a besoin de s'exprimer. »

Bien que la ville de Besançon et la région Franche-Comté affichent une politique volontariste en matière de culture et de jeunesse²⁶³, les graffiteurs en quête de reconnaissance se heurtent à d'importantes difficultés pour défendre les projets qu'ils portent. Non pas que, dans divers secteurs, leurs propositions n'intéressent personne, ni même que la population y soit indifférente, mais plutôt que leurs initiatives se trouvent « bloquées », à un moment ou à un autre. Hughes, un graffiteur renommé, parti de la ville pour cette raison, témoigne : « À Besançon, ils n'ont pas compris que ça ne s'arrêterait jamais, et au lieu d'agir intelligemment, comme à Chambéry ou à Rennes, on n'a rien. À Besançon, on a quand même réussi à organiser une jam. On a eu cinq cent personnes dans le week-end. Ensuite, on a réussi à faire en sorte que le mur puisse continuer à être peint. On a vécu des embrouilles, avec d'autres graffeurs, qui venaient d'une incompréhension. Nous, on s'est bougé pour que tout le monde puisse peindre. On a un pauvre mur qui n'est même pas légal, qui est juste toléré, à Arènes. Et on n'a rien d'autre. Il n'y a pas moyen de peindre. Il n'y a pas moyen d'organiser une manifestation correcte. Pour l'instant, on se débrouille nous-même. Voilà où on en est. C'est pour ça que ça ne m'intéresse pas trop de rester dans cette ville. On est en train de se casser les dents pour rien [...]. On a appris par le service anti-tag, parce qu'on arrive quand même à entrer en contact avec eux, qu'il y avait une liste de murs légalisables. Ils ne sont pas si méchants que ça et ne nous trouvent pas si cons. Même certains policiers nous tendent la main... Mais au final, ce sont certains hauts placés de la mairie qui bloquent tout. Ils disent que ces murs d'expression libre sont des inventions. On nous prend pour des imbéciles. On voit à peu près de quels murs il s'agit, mais il y a quelqu'un qui nous bloque. Si tu te fais choper à peindre sur ces murs, tu es mort. C'est quelque chose de politique. » Dans ce jeu politique, impossible de trouver un responsable. Les initiatives portées par des graffiteurs restent sur le « pallier », comme le relate un agent de la cellule anti-tag : « Ils nous appellent des fois pour nous dire : "Vous n'avez pas des endroits où on pourrait faire des belles fresques ?" Mais nous, on ne peut pas leur donner des endroits. Ce n'est pas à nous de

²⁶³ CESE de Franche-Comté, *Éducation aux Arts et à la Culture : quelle ambition pour les jeunes en Franche-Comté ?*, Besançon, février 2013.

décider. Après, c'est les moyens qui manquent... Par rapport au niveau d'une commune. Après, c'est une décision des élus. Il y a pas mal de paliers. Voilà... »

Les problèmes auxquels font front les membres de la cellule anti-graffiti seraient le revers d'une politique globale et locale d'exclusion des jeunes aux prises de décisions les concernant. La délinquance qui en résulte est, par conséquent, normale. Selon Émile Durkheim, on trouve, dans chaque société, des formes de criminalité. Ces dernières sont normales²⁶⁴ La jeunesse est une période de construction identitaire, c'est la transition entre l'enfance et l'âge adulte. La transgression, comme écart à la norme, la caractérise à toutes époques. C'est une composante normale de la société, qui contribue à l'innovation. Les transgressions ne se réduisent pas à des actes d'opposition. Elles contribuent à intégrer leurs auteurs dans des carrières déviantes. À Besançon, nombreux sont les jeunes qui « rongent leur frein ». Ce serait la condition de l'émergence du mouvement graffiti comme forme de délinquance. À ce propos, il n'est pas inintéressant de relever qu'en parlant de leur pratique du *tag*, les graffiteurs parlent volontiers d'un « exutoire ».

Alors que les problèmes rencontrés par les jeunes sont diagnostiqués et déterminent en partie leurs déviances, des remèdes à leur apporter ne sont pas moins ignorés des services compétents. Il s'agirait de tirer profit des dispositifs de médiatisation culturelle existant ailleurs. Sans remettre en cause les objectifs de préservation du patrimoine, et de prise en charge des victimes de graffiti, il apparaît nécessaire, au niveau local, de reconnaître la potentielle valeur des graffiti et de leurs auteurs, d'une part en cédant aux revendications d'expression libres, portées depuis les années 1990, d'autre part en organisant des événements permettant à la population de connaître le mouvement et ses acteurs.

Les membres de la cellule anti-graffiti portent eux-mêmes cette volonté de médiation culturelle. Ils ne manquent pas d'idées pour faire avancer leurs problèmes : « *Ce que je veux dire, c'est que dans les écoles, les lycées, dans les quartiers, il faut faire quelque chose de la culture du tag. Que le tag soit une culture et qu'on canalise cette culture. Il faudrait que ce soit des graffeurs qui fassent de la médiation dans les écoles, dans les lycées, qu'on localise ça, que ce soit financé par la ville et que dans les lycées, il faudrait aussi qu'on puisse étudier des endroits où il y aurait des murs d'expression. Il faudrait faire des expositions et mettre*

²⁶⁴ Émile Durkheim (2007), *Le Suicide. Étude de sociologie*, Paris, PUF (1^{re} éd. : 1897).

des grands murs avec des fresques. Il faut faire connaître ce monde. Moins il fera peur, mieux ce sera [...]. La ville devrait légitimer comme conseillers-médiateurs ces personnes-là. Elles devraient être embauchées. On ferait des fois des médiateurs de jour, des médiateurs de nuit. Aujourd'hui il faut des graffeurs. Ces graffeurs-là, ils ont un potentiel. Ces personnes-là, elles ont une connaissance, elles savent ce qu'ils auraient souhaité eux. Les graffeurs devraient faire de la médiation. C'est-à-dire travailler avec la ville, faire des contrats et aller dans les écoles [...]. Puis d'un autre côté, il faut que la ville soit plus ouverte à cet art du tag. » Les propositions présentées ci-dessus ne sont certainement pas à même d'endiguer la pratique de graffiti illégaux. Toutefois, les graffiteurs pourraient exercer leurs activités en choisissant la légalité. Le plus important, dans cette forme de reconnaissance, serait d'atténuer la vulnérabilité des personnes les plus victimisées par ces formes d'expression que sont les graffiti. Quand aux moyens nécessaires pour mettre en place ces dispositifs, comparativement aux coûts engendrés par l'effacement (financés, pour les deux tiers, par les fonds publics pour le domaine privé à Besançon), on peut parier qu'ils seraient moindres²⁶⁵.

Forts d'une quinzaine d'années d'expérience à lutter contre le graffiti, les agents de la cellule anti-graffiti apparaissent sujets à une « crise de signification ». Par là, on entend le résultat de l'écart entre les idées que portent les acteurs et leurs actions. Par cet écart, l'action en question, poursuivie malgré tout, perd son sens et amène les acteurs à opérer des actions dissonantes ou à se repositionner. Au contact de graffiteurs, les membres de la cellule anti-graffiti de Besançon ont développé une forme de sympathie vis-à-vis des plus talentueux d'entre eux. S'ils parlent de leur « impuissance », ils évoquent une forme de « prise d'otage » : « *C'est vrai qu'on a les mains liées. On ne peut rien faire.* » L'importance qu'ils accordent à la reconnaissance positive du graffiti s'apparente à une manifestation du « syndrome de Stockholm ». Ce concept, développé par le psychiatre Nils Bejerot en 1973 caractérise l'empathie qu'un otage peut manifester à l'égard de ses ravisseurs. Fait non moins intéressant, en effectuant un travail d'intérêt général à la cellule anti-graffiti, Mathieu s'est lié d'amitié avec un membre du personnel : « *Je me suis super entendu avec les employés. Il y en a un, surtout, que je revoie souvent. Un mec super cool. Le mec, il adorait... Je lui ai fait des lettrages pour ses tatouages, des dessins pour ses enfants. Le mec, il adorait le graff". Je suis arrivé, il m'a fait : "Alors, c'est quoi ton nom ?" Je lui ai dit et il m'a répondu : "Ah ouais,*

²⁶⁵ Certains murs publics sont effacés ou repeints au moins chaque mois depuis des années. L'autorisation d'y réaliser des fresques constituerait une économie non négligeable et contribuerait à atténuer les tensions entre graffiteurs et passants.

c'est pas mal du tout ! "Ce mec a trois ans de plus que moi et avait fait des tags quand il était au collègue... Il travaille là-bas. Il est trop bien. Il s'en fiche ! »

Les grandes théories de l'idéologie hygiéniste n'ont qu'une faible résonance dans les propos des acteurs de l'unité anti-graffiti de Besançon. Bien moins qu'une simple contradiction, ce sont les principes admis d'un besoin d'expression des jeunes et de la vitalité de l'urbain qui sont mis en avant. Dès lors, cela semble être une mission impossible que d'avoir une ville sans graffiti. Sans abandonner l'effacement des peintures les plus dommageables (sur les propriétés privées, sur les monuments historiques...), la question qu'il s'agit désormais de poser est : comment faire avec les graffiti ? L'engagement de la politique municipale contre les graffiti va de pair avec la radicalisation des graffiteurs, qui connaissent de mieux en mieux leur terrain et ses failles. Par exemple, comme on le constate à la cellule anti-tag, les encres ont été adaptées pour mieux résister à l'effacement. De même, les graffiteurs placent leur marques en des lieux inaccessibles : *« Le phénomène des tagueurs a évolué par rapport à de nouvelles techniques de marqueurs qu'il n'y avait pas auparavant. Aujourd'hui, c'est plus difficile d'enlever un tag qu'il y a quatre ou cinq ans [...]. Sur nos dépliants c'est marqué qu'au-delà de 2 mètres 50 on n'enlève pas les tags. Donc eux, maintenant, il y a ce phénomène où ils essayent de monter au-delà de 2 mètres 50, de mettre des tags hauts, pour qu'on ne les efface pas. »*

Ce que l'on appelle *« crise de signification »* chez les agents de la cellule anti-graffiti se résume assez bien par un de leurs propos : *« On veut lutter mais il ne faut pas lutter ! Il faut que eux s'approprient des choses ! »* Par là, on comprend une tension entre la part d'échec propre à leur mission, qu'ils continuent néanmoins à assumer, et leurs aspirations vers la quête de solutions. Une forme de souffrance au travail est palpable : *« Nous, on est entre les deux. Nous, la cellule anti-graffiti, on ressent aussi une forme de culpabilité. On parle toujours des tagueurs, des victimes mais il y a ceux aussi entre les deux, ceux qui effacent les tags. Quand on nous appelle et qu'on nous dit : "Il y a pleins de tags à Besançon", on se sent coupable, plus ou moins. On fait pour le mieux. Il y a aussi le phénomène de nos agents, qui une fois de temps en temps ont bien nettoyé une rue, et le lendemain matin tout est retagué. Il y a un découragement. On n'y pense jamais à ce personnel qui efface les tags. »* La tâche quotidiennement accomplie par les membres de l'unité anti-graffiti fait penser au tourment de Sisyphe décrit par Albert Camus. Puni par les dieux, Sisyphe est condamné à monter un

rocher sur une montagne. Celui-ci redescend inévitablement et infiniment²⁶⁶. Si la ville propre est un idéal, il est pour le moins difficile à côtoyer.

B. 4. *Points de vue de graffiteurs sur « l'effaçage »*

Dans les discours de graffiteurs, l'effacement, qui a un sens mélioratif, c'est « l'effaçage ». Le changement de suffixe dans la nomination de l'action lui donne un sens violent. Ici, l'attention est portée sur les représentations de l'effacement des graffiti chez leurs auteurs. Selon que les graffiteurs se fassent effacer leurs graffiti ou ceux d'autres, ils n'ont pas la même appréhension. Dans un cas, ce sera l'individu lui-même qui sera touché ; dans l'autre, ce sera l'ensemble du groupe et, au-delà, la vie urbaine. « *Pour les gens, il faut qu'il n'y ait rien qui dépasse, que tout soit carré. Il faut que ce soit propre* », nous dit Marc. Cette généralisation traduit en quelle mesure sa pratique « dépasse » et induit une réparation.

Malik, la trentaine, a observé le développement du mouvement graffiti, qui a pris de plus en plus de place dans la ville en dépit des mesures prises pour les effacer. De ce constat, il adopte un regard critique sur l'effacement des graffiti. Il s'agirait, selon lui, d'une pratique coûteuse dont les budgets pourraient être consacrés à des choses plus « constructives », notamment en faveur des jeunes : « *L'effacement est une guerre sans fin. C'est comme un serpent qui se mord la queue. Ça ne sert à rien, parce que depuis que ça a commencé, je ne vois pas ce que ça a apporté de plus. Il y a peut-être deux portes qui ont été effacées. Et encore. C'est des gens qui ont de la thune qui font effacer leur porte. Dans certains quartiers, il y a toujours autant de tags. C'est toujours autant défoncé. L'effacement, c'est fait pour rassurer le peuple. Les maires se disent qu'ils vont rassurer leurs citoyens en faisant des brigades anti-graffiti. À la brigade anti-graffiti de Besançon, ils sont blazés. Ça les ennuie d'effacer les graffs'. L'argent qui est mis là-dedans pourrait être mis ailleurs. On pourrait faire un truc sérieux autour du tag, du graff'. Là, on fait perdre du temps à des gens. On leur donne de l'argent pour travailler. C'est cool. On nourrit des familles. Mais en même temps, leur machine, la sableuse, ça doit coûter un bras. Leurs produits, ça en coûte un deuxième. Je pense que c'est de l'argent perdu. Ça ne fait pas avancer les choses.* » En définitive et sous forme expressive, pour Malik, par le voilement des graffiti, c'est le voilement de la dureté des rapports sociaux

²⁶⁶ Albert Camus (1942), *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.

qui s'exécute : *« L'effacement, c'est cacher la misère. C'est dire que quelque chose se fait alors que rien n'est fait. »*

Concernant les coûts de l'effacement, les frais peuvent s'avérer démesurés. En cause, les coûts réels, mais aussi ceux liés à la complexité des procédures, aux surfacturations. La lutte anti-graffiti est aussi un marché sur lequel Hughes porte un regard critique : *« Pour le graff' de cinquante quatre mètres, dont je parlais au début, il se trouve qu'on aurait dû se manger une amende d'au moins 28 000 euros ! On l'a su parce qu'un gars connaît un gendarme dans la région et qu'ils ont ouverts une enquête sur nous. C'est juste le frais de nettoyage, sans les dommages et intérêts, le pénal. J'ai un pote qui s'est fait choper et qui a demandé aux policiers qui est-ce qui ferait les nettoyages. Il est allé voir une entreprise et la ville. Il s'est trouvé que le devis de la ville était deux fois plus élevé. Du coup, il a réussi à s'y prendre à l'avance, à anticiper son jugement, et à faire les réparations lui-même. Ça lui a coûté deux fois moins cher. On veut supprimer le graffiti mais, en même temps, ça rapporte de l'argent. Le prix du nettoyage facturé par les villes équivaut à deux fois le prix que ça coûte en réalité. Ils ne veulent pas qu'il y ait moins de graffiti parce que ça ferait des emplois en moins. En plus, ils gagneraient moins d'argent. »*

À dix-huit ans, Aimé participe au mouvement graffiti et a intégré l'effacement comme une conséquence logique de ses pratiques de traçage. C'est dans une sorte de « jeu », quelque peu sadique, avec les services d'effacement, et les habitants, qu'il est entré : *« Les murs de la ville sont toujours nettoyés. Ils passent plusieurs jours de suite aux mêmes endroits. Ils se font bien chier et c'est le jeu. C'est la volonté d'habitants qui ne supportent pas les graffiti et qui mettent la pression sur la ville. »* « *L'effaçage fait partie du graffiti* », nous dit Marc. Encore sous le registre ludique, Jean-Charles présente l'effacement comme un défi. Il cherche des endroits où l'effacement est difficile : *« C'est le jeu. Je savais avant de peindre qu'en faisant du graffiti, des fois, je me ferais effacer. C'est à toi de choisir les endroits où ça va rester. Quand je peins, je fais gaffe au risque d'effacement. Si je vois qu'un endroit a été effacé, je ne vais pas repeindre dessus... »* Jean-Charles se corrige. Ce n'est pas parce que les graffiti sont régulièrement effacés d'un mur qu'il s'abstient d'y revenir. Il signifie ainsi une forme de résistance à l'effacement : *« ...Ou alors je fais un tag, juste pour dire que le nettoyage fait chier! »*

La réalisation de graffiti est un investissement en temps et en matériaux. Le processus de création coûte aux graffiteurs. C'est dans une dialectique entre la vie et la mort que se comprennent les rapports sociaux tissés entre les services d'effacement des graffiti et les graffiteurs. Les désirs d'indélébilité, d'éternité, portés par les graffiteurs font face à des remises aux normes. L'éphémère perpétuel en vient à caractériser le décor : « *C'est le serpent qui se mord la queue* », disait Malik. Chaque effacement est une sorte de « défaite » dans une lutte pour l'immortalité : « *Des fois, c'est décourageant. Il y a certaines rues, après tu ne les fais plus. Tu te dis que c'est effacé demain. Au début, c'est rigolo. Tu le fais cinq, six jours de suite... Tu refais la même porte. Elle est effacée tous les jours. Au bout d'un moment, c'est lassant parce que tu as envie que ça reste* » (Manuel). Les graffiti que l'on arrive encore à voir, bien qu'ils aient été effacés, sont appelés « spectre ». Marc décrit le ressenti qu'il éprouve face à l'effacement de ses graffiti. Il précise que celui-ci varie selon le contexte dans lequel il les a réalisés. Plus la prise de risque aura été conséquente et mieux la peinture aura été faite, plus la frustration face à l'effacement va être forte. En réponse, un retraçage peut s'imposer, comme s'il avait pour utilité de réparer « l'affront » : « *Se faire effacer un graff', c'est toujours une sensation frustrante. Mais la frustration va dépendre du degré de risque pris et puis du degré de satisfaction de la pièce. Si tu as fait un truc qui est pourri, que tu étais bourré, que ça dégouline de partout, et qu'en fait tu te la fais effacer le lendemain, tu es presque content. Tu te dis que tant mieux, que le truc était tout dégueulasse, que tu feras mieux la prochaine fois. Par contre, se faire effacer une pure gâche, où tu as fait un gros truc, où tu as utilisé plein de peinture, ça fait chier. Quand tu fais un bon spot, où tu as pris des risques, où il y a eu du danger et des petits trucs, ça fait chier. D'un autre côté, ça motive encore plus à aller le refaire parce que c'est... Parce que justement, tu avais pris une place et tu n'as pas envie qu'un autre graffeur revienne la prendre.* »

Dans cette lutte contre l'éphémère, la photographie est utilisée. Elle permet de fixer les moments de vie, en opposition à ceux de mort induit par l'effacement. La réalisation de ses photographies peut s'avérer difficile : « *Ça m'est déjà arrivé de faire ma pièce, de croire que j'aurai ma photo le lendemain, de ne pas l'avoir, de tout faire pour la chercher pendant une semaine, de voir que personne ne l'a prise en photo et de comprendre que c'était mort. C'est la vie du graffiti. Tu n'y peux rien, mais quand ça arrive, tu es blazé. Quand on faisait du vandale, on essayait de bien le faire, que ça ait une utilité, de par nos prises de photos* » (Hughes.) La photographie est un outil de transmission. Lorsqu'il est effectué sur des murs graffités de longue date, l'effacement est apparenté à une forme de vandalisme car les

supports en question ont été patrimonialisés par les graffiteurs. Les plus jeunes voyaient ces murs comme des cimaises, les discours et représentations tissés à leur pied alimentant des « légendes urbaines » : « *Il y a eu une campagne d'effacement intensive à Lyon [...]. Du jour au lendemain, ils ont tout effacé et, à chaque fois qu'une pièce était refaite, elle était vite effacée. Après, il y a eu l'effacement de la rocade et de ses graffs' mythiques. Dès qu'une autre est refaite, elle est effacée. Pour moi, c'est toute une histoire qui s'est envolée, toute ma jeunesse. Quand je partais en vacances avec mes parents et que je voyais les pièces... C'est vraiment dommage. C'était un patrimoine. Ça, ils ne peuvent pas le comprendre, ils préfèrent les murs gris. On enlève tout. Il y a des trucs de ouf, qui m'ont marqué et qui ont été effacés* » (Hughes).

C. Quand les murs parlent mal. De l'effacement des graffiti en territoire patrimonial

Les rues de l'Albaicín, à Grenade, sont étroites et pavées de galets. Elles convergent à des places où l'on trouve fontaines et orangers. En bas des immeubles, il y a des petits commerces. Un bâtiment religieux est toujours à proximité. Anciennement, l'Albaicín était un quartier arabe. Aujourd'hui, la population est, en grande partie, chrétienne. La plupart des mosquées ont été transformées en églises. Les murs des habitations condensent des savoir-faire anciens, sont administrés, habités et reflètent les caractéristiques socio-économiques de leurs occupants. Ce sont des objets de distinction. Leurs valeurs tiennent de l'économique, du symbolique et de l'affectif. L'utilisation de la brique d'argile et du crépi à la chaux est la norme de construction locale. Le crépi acrylique remplace parfois la chaux. Devant les villas, il y a des jardins, les patios. Seules les murailles qui les entourent font front à la rue et aux usures. Elles sont rehaussées de céramiques aux motifs géométriques et d'œuvres de ferronnerie. Les maisons populaires comportent, le plus souvent, un ou deux étages, et sont mitoyennes. Des murs sont parcourus de fissures, du crépi s'en détache. Des fenêtres ou des portes sont bouchées avec des matériaux hétéroclites. Dans les interstices poussent parfois des lichens.

Au début des années 1980, la municipalité a adressé à l'UNESCO, la candidature de l'Albaicín et du palais de l'Alhambra à la qualification de Patrimoine mondial de l'Humanité. En 1984, cet ensemble bénéficia du label, parce qu'il correspondait aux critères du cahier des

charges. Il représente un chef-d'œuvre du génie créateur humain, témoigne d'un échange d'influences, offre un exemple d'un type de construction qui illustre de manière exemplaire un établissement humain traditionnel, associé à des traditions vivantes.

Les murs sont des espaces intermédiaires qui délimitent les espaces privés de l'espace public. Leur fonction de protection est sacralisée. Des statuettes de la vierge ornent ceux des chrétiens. Le blanc qui les couvre barre symboliquement la route du mal. Malgré ces précautions, tous n'ont pas les mêmes moyens de « garder la façade ». Les murs des habitations portent les marques des temps, météorologiques, tectoniques et sociaux. Il s'est avéré que les mesures de protection du patrimoine architectural ont été mises à mal par l'émergence d'une pratique récente. Depuis une vingtaine d'années, des peintres, novices ou spécialistes, ont parcouru le quartier. Ils y ont réalisé de nombreux graffiti. En Espagne, on les appelle aussi *pintadas*. Ce terme recoupe à la fois des peintures figuratives et des inscriptions. Ces marques sont exécutées à la bombe aérosol, au pinceau, à main levée ou au pochoir. Leurs sujets sont variés. À leurs côtés, on peut aussi observer des graffiti d'inspiration américaine. Ce sont des *tags* et des *graffs*'. Une grande variété de graffiti est présente dans le quartier. Les auteurs de *pintadas* se sont souvent appuyés sur les imperfections des murs (fissures, portes bouchées...). En quelques gestes, ils ont traduit les visions que les murs leur évoquaient. Beaucoup de peintres ne semblaient pas des spécialistes. Leurs œuvres n'étaient pas récurrentes et révélaient une moindre maîtrise des bombes aérosols. D'autres ont peint de nombreuses *pintadas* dans le quartier. Elles attestent de riches réflexions et de savoir-faire techniques. Des représentations anthropomorphes, animales ou monstrueuses constituent la plus grande part du corpus. Des slogans militants ont été bombés ou peints avec des pochoirs. Aussi, quelques graffiteurs ont été particulièrement prolixes, comme Exu et *El Niño de las Pinturas*²⁶⁷.

Pour Alyson Virginia Visser²⁶⁸ l'expansion contemporaine des *pintadas* est liée au phénomène culturel de *la Movida*. Ce terme exprime l'idée de mouvement, de rupture générationnelle. Il recoupe de multiples pratiques juvéniles, dynamiques, festives, créatives et

²⁶⁷ Nicolas Mensch (2012), « Un patrimoine perdu : les *pintadas* de l'Albaicín », *Ethnographiques.org*, juillet, n° 24 [en ligne].

²⁶⁸ Alyson Virginia Visser (2006), « Arte en las calles, Graffiti en Granada : Un movimiento en cambio », Mémoire de maîtrise, Grenade.

surtout marquant les distances avec la culture adulte²⁶⁹. Cette libération des mœurs a été engagée suite à la mort de Franco en 1975. Les productions artistiques qui la caractérisent ont accompagné la transition démocratique. Elles ont concouru à traiter publiquement des sujets proscrits, durant la dictature. Les graffiteurs marqueraient, de manière originale, dans l'espace urbain, la soustraction d'une part de la population aux censures de l'art et de la politique. Des études réalisées sur les conditions d'émergences des graffiti en Amérique latine tirent des conclusions similaires²⁷⁰. Seulement, les peintres n'ont pas forcément conscientisé leurs actions en rapport à ces éléments contextuels. La disponibilité de peinture et l'aspect ludique de son étalement peuvent aussi expliquer la présence de *pintadas*. La transgression étant un mode de construction identitaire pour les adolescents, pour certains la pratique de graffiti y concourt. Un processus d'effacement des graffiti a été mis en œuvre à Grenade. Des retraçages ont suivi. Il s'agit de présenter l'articulation des mesures de protection du patrimoine de l'Albaicín avec les mécanismes de prises en charge des graffiti. La question guidant cette réflexion est de savoir comment s'exprime, dans les médias, la dialectique du traçage de graffiti et de leur effacement dans un site patrimonial.

C. 1. À la reconquête des murs

Entre 2006 et 2010, une vingtaine de textes ont été publiés concernant le phénomène des graffiti à Grenade. Les acteurs qui ont alimenté les discours de ce corpus appartenaient à différentes sphères, lesquelles ont été en interaction les unes avec les autres. Ce sont des propos de professionnels du champ culturel qui ont été premièrement en vue. S'y sont joints des habitants du quartier, des représentants politiques, des acteurs du domaine judiciaire, des entreprises, des graffiteurs. Cette chronique médiatique s'inscrit dans une phase d'interaction sociale, telle que l'explique Margaret Archer : « *Le mécanisme de médiation qui transmet les influences structurelles aux acteurs humains est constitué des anciens contextes créateurs de frustration ou de gratification pour les différents groupes d'agent, selon leur position sociale. On suppose que ces expériences de frustration ou de gratification conditionnent, à leur tour, diverses interprétations des situations et différents schémas d'actions : les groupes qui ont subi des demandes cherchent à les faire disparaître (recherchant ainsi un changement structurel) et ceux qui ont connu des récompenses cherchent à les conserver (défendant ainsi*

²⁶⁹ Estèbanez Paciano Feroso (2000), « Sociología de la movida juvenil: las tribus urbanas », *Revista de ciencias de la educación*, n°182, avril, pp. 227-251.

²⁷⁰ Olivier Dabene (2006), *Exclusion et politique à São Paulo : les outsiders de la démocratie au Brésil*, Paris, Karthana.

une stabilité structurelle). »²⁷¹ Dans ce processus interactif, il y a eu des tensions entre graffiteurs, recherchant la permanence d'un territoire graffité, et promoteurs de l'effacement des graffiti, recherchant un changement structurel.

Le plus ancien texte mis à jour par notre recherche a été rédigé en 2006. C'est un communiqué collectif, de l'Académie des Beaux-Arts de Grenade. En voici une traduction : « *Devant nous, chaque fois plus, croit le nombre de pintadas dans la ville. L'école des Beaux-Arts a le devoir de dénoncer, à travers ce communiqué, le fait que sans distinction, elles envahissent non seulement les façades des propriétés privées, mais aussi celles des monuments, de valeur artistique ou historique. Les pintadas ne sont pas toutes sujettes à cette dénonciation. Elle est ici formulée non moins au regard de l'ampleur du catalogue que nous pouvons contempler dans le paysage urbain et qui s'étale non seulement dans notre ville, que de nos préoccupations vis-à-vis de celle où l'on vit, alors que la prolifération de détériorations traduit une absence de contrôle du phénomène.* »²⁷²

Suite à ce communiqué, le président du centre Unesco d'Andalousie, Manuel Carrascosa Salas, s'est exprimé sur la question dans un article de presse : « *La situation que connaît l'Albaicín est plus que préoccupante [...]. L'Albaicín a beaucoup avancé sur la restauration de ses édifices et sur le pavement des rues, mais les pintadas sont un puit financier sans fond [...]. Le représentant de l'UNESCO a affirmé qu'il avait envoyé plusieurs courriers à la Municipalité, dans lesquels il l'a sollicité à faire nettoyer les façades* »²⁷³. Dans les mêmes colonnes, on apprend que le professeur d'architecture Javier Fernández, et ses étudiants, ont mené une étude sur le phénomène : « *Une simple visite des rues reflète que les pintadas ont frappé toute la zone. Un groupe d'étudiants a réalisé une carte sur laquelle on reconnaît 72 points de conflits [...]. Ils ont dédié leurs cours à analyser la réalité de l'Albaicín, "loin des stéréotypes touristiques", affirme le professeur Javier Fernández.* »²⁷⁴

Ces textes ont fait le point sur la situation du quartier. Ils ont souligné le décalage entre les images renvoyées par les discours de promotion du site, face à celles que l'on pouvait y observer. Ils ont posé les termes du débat. L'accent a particulièrement été mis sur les *pintadas*

²⁷¹ Margaret Archer (1998), « Théorie sociale et analyse de la société »..., *op. cit.*

²⁷² Cf. « Comunicado de la Real Academia de Bellas Artes de Granada sobre las pintadas en la ciudad », 18 avril 2006, www.ra-bellasartesgranada.es.

²⁷³ Cf. A. Huertas, « Las calles del Albaicín se llenan de pintadas », 26 mai 2008, *20 minutos.es*.

²⁷⁴ *Ibid.*

présents sur les monuments historiques. Le résultat d'une expertise a été publié en 2009²⁷⁵. Elle montre que 90 % des monuments historiques de l'Albaicín sont graffités, soit la quasi-totalité des immeubles. Une distinction a été opérée entre « bons » et « mauvais » graffiti. Les fresques légalement exécutées sont esthétisées, tandis que les *pintadas* illégales « envahissent », « prolifèrent », « détériorent ». Face à cette problématique, des représentants de la municipalité ont communiqué.

C. 2. *Prise en charge politique : une campagne d'effacement des pintadas*

Dès 2007, face à ces expertises et injonctions à l'action, des représentants de la municipalité se sont exprimés par voie de presse. José María Guadalupe, l'adjoint au patrimoine, a annoncé qu'un plan anti-graffiti était à l'étude : « À ce jour, les diverses interventions de la municipalité de Grenade se sont limitées à nettoyer de manière isolée les monuments les plus affectés. Cependant, ces derniers jours au service de conservation du Patrimoine, José María Guadalupe a mis au point un plan intégral pour aborder le nettoyage des *pintadas* sur le patrimoine de la ville. L'initiative se fonde sur la signature d'un contrat avec une entreprise qui aura, entre autre fonction, d'analyser et d'évaluer la portée des graffiti sur les monuments et les édifices historiques à travers la capitale. Ensuite, le gouvernement local passera à l'action et engagera un processus de nettoyage et de réparation. »²⁷⁶

À cette date, la municipalité prenait en charge l'effacement des graffiti sur le domaine public. Pour le privé, de nombreuses entreprises de nettoyage, dédiant leurs activités à l'effacement des *tags* et *pintadas*, étaient mentionnées dans l'annuaire. Vu l'ancienneté des graffiti rencontrés sur les murs, leurs activités apparaissaient peu sollicitées. Soit que les coûts des remises en état étaient trop élevés, que les propriétaires n'aient pas fait grand cas des peintures qui s'y trouvaient, ou qu'ils aient « jetés l'éponge » face aux retraçages qui ont succédé à des effacements. Afin de coordonner ces actions isolées et d'agir sur l'ensemble du site, un partenariat a été mis en place entre la commune et une entreprise australienne. Celle-ci conçoit et promeut des produits d'effacement de graffiti, depuis 1985. *Quitargraffiti* en est la filiale espagnole²⁷⁷. L'adjoint à l'Urbanisme, Luis Gerardo García-Royo, a explicité la tenue

²⁷⁵ Cf. « Patrimonio la interminable labor de hacer frente a los grafitis pintadas, el tormento de Sísifo », 17 mai 2009, www.granadahoy.com.

²⁷⁶ Cf. « Granada : Patrimonio evalúa el alcance de las pintadas en monumentos », 10 juillet 2007, www.canalpatrimonio.com.

²⁷⁷ Cf. www.quitargraffiti.es.

de ce plan. Il aurait dû s'étalonner sur quatre mois et était très exactement estimé à 246 223 euros. L'ambition du projet était de blanchir 5 000 m² de façade²⁷⁸. L'enjeu était au moins double. D'une part, les conditions de vie des habitants du quartier ont été présentées comme dégradées et à améliorer et, d'autre part, il s'est agi d'en rétablir une image « typique », propice à assurer une attractivité touristique.

Le PP (Parti Populaire, de droite et majoritaire) et le PSOE (Parti socialiste, d'opposition) se sont accordés sur le fait que les *pintadas* posaient des problèmes à de nombreux habitants. La solution était donc de les effacer. En 2009, la campagne d'effacement avait débuté mais pas sous la forme sous laquelle elle avait été annoncée. Le sujet est devenu polémique. Dans un communiqué, l'opposition a exigé moins d'opacité de la part de la majorité. Elle a déploré l'inefficacité et le coût de son action et affirmait que les habitants des quartiers les plus peints se sentaient délaissés des élus. Depuis septembre 2008, sous le PP, la commune louait une machine d'effacement des graffiti. Son coût mensuel était de 30 000 euros et personne ne l'aurait vu dans les rues : « *Le Groupe municipal socialiste de la Mairie de Grenade a demandé lors de la séance de janvier au PP de donner des explications sur le plan d'élimination des graffiti sur la voie publique. La conseillère socialiste Ana Muñoz a précisé que, lors des trois derniers mois, la Mairie avait dépensé de l'ordre de 100 000 euros dans cette mission, sans que l'action n'aboutisse à de résultats visibles, ce qui a suscité un grand malaise dans les quartiers les plus affectés par ces actes de vandalisme. L'élue affirme que les habitants de l'Albaicín, de San Lázaro et de la Yedra ont dénoncé ces derniers mois l'état lamentable dans lequel on trouve leurs façades, faute aux pintadas. Ils demandent l'appui des politiques dans leur quartier, mais pour le moment, précise Muñoz, "la Mairie n'a pas l'air décidé d'intervenir sur ces zones, qui, à simple vue, reflètent une image très mauvaise". Muñoz ajoute qu'il est temps de demander des résultats au maire de Grenade, José Torres Hurtado, parce que bien qu'il ait affirmé son intention d'éliminer les pintadas, il y a peu de résultats en rapport au grand coût des initiatives du PP sur le sujet. On se rappelle qu'en 2007, avant d'avoir abandonné son poste, l'élue à l'Urbanisme, Luis Gerardo García-Royo, avait annoncé un autre plan de nettoyage des façades sans qu'il n'y ait eu de suites.* »²⁷⁹

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Cf. « El PSOE exige a Mantenimiento resultados visibles en la eliminación de pintadas en fachadas », 23 février 2009, www.grnadapsoe.com.

Le texte mentionne que le maire de Grenade, toujours en place en 2013, eut tourné en dérision les exigences du PSOE en proposant d'envoyer les scouts à la rescousse. Il fallut attendre début 2010 pour que réapparaissent les propositions de Luis Gerardo García-Royo. Il participa à l'organisation d'une demi-journée d'interventions gratuites dans l'Albaicín avec *Quitar Graffiti*. Les entreprises locales et les habitants ont été conviés à venir découvrir leurs produits. Mi-2010, on pouvait saisir l'effectivité momentanée de la « reconquête » du quartier. Vraisemblablement, les propriétaires d'habitations ont, pour la plupart, rallié la campagne d'effacement des graffiti. Notre corpus avait disparu, sous une couche de peinture blanche ou dissous à l'hydrogommage et aux produits chimiques. L'opération fit parler, sous termes de « *restauration* », « *élimination* », « *réparation* », « *nettoyage* ». En parallèle de l'effacement des *pintadas*, il s'est agi de punir leurs auteurs.

C. 3. À la poursuite des graffiteurs

En 2007, le président du Centre UNESCO d'Andalousie s'est prononcé pour que des auteurs de graffiti soient confrontés aux autorités judiciaires : « *L'organisme international réclame la mise en place d'un programme qui se promette d'attraper et de punir les fuyards qui dégradent les rues [...]. Guadalupe assure que le gouvernement local étudie les méthodes coercitives comme celles qui permettraient de prononcer des sanctions vis-à-vis des personnes surprises à réaliser des pintadas sur les monuments.* »²⁸⁰ José María Guadalupe, l'adjoint au patrimoine, a répondu, dans le même article, au nom de la municipalité, aux injonctions de l'UNESCO. Il annonçait qu'un plan anti-graffiti était à l'étude : « *Guadalupe assure que le gouvernement local étudie les méthodes coercitives comme celles qui permettraient de prononcer des sanctions vis-à-vis des personnes surprises à réaliser des pintadas sur les monuments.* »²⁸¹

La première interpellation qui a eu un retentissement médiatique s'est déroulée en 2009²⁸². Cela faisait alors quatre ans que les membres de l'association des habitants du quartier observaient des graffiti attribuables à un seul et même auteur. C'étaient des messages anti-drogue du type « *fumar mata* » (fumer tue). Ils ont photographié deux cent de ses « œuvres ».

²⁸⁰ Cf. « Granada: Patrimonio evalúa el alcance de las pintadas en monumentos », 10 juillet 2007, www.canalpatrimonio.com.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Cf. « Vecinos del Albaicín atribuyen pintadas a un profesor de la Universidad », 8 juillet 2009, www.laopiniondegranada.es.

Durant trois mois, ils se sont mis « en planque », ont espionné leur voisinage. Ils ont remarqué que le peintre agissait à l'aube, lorsqu'il promenait son chien. Ils l'ont pris en filature, identifié puis dénoncé aux polices municipales et nationales. C'était un professeur d'université. Il a été condamné à deux ans de prisons. Dans l'article relatant les faits, l'association a présenté l'exemplarité de ses actions pour contrôler le quartier et sa typicité : « Suite à sa dénonciation, l'association des habitants nous a indiqué dans un communiqué que cette initiative favorisait l'élimination, dans un quartier Patrimoine mondial, des pintadas qui : "provoquent tant de dégradations dans un environnement visuel aussi typique". »²⁸³

Dans les mois qui ont suivi, un jeune touriste français a été interpellé en flagrant délit alors qu'il peignait un grand oiseau sur un mur déjà chargé d'inscriptions. Le mur du délit était celui d'un ancien couvent, donc d'un monument historique sacré. Après une nuit au poste, ses coordonnées sont restées inconnues des agents de police. Il n'a pas été jugé mais reste recherché. Des discours renvoyant à cette affaire ont été articulés à l'officialisation de la mise en place d'un appareillage répressif à l'encontre des graffiteurs : « *Le Conseil d'Andalousie remarque que la décision de la Cour supérieure du Tribunal d'Andalousie de continuer à poursuivre le jeune Français qui a réalisé courant novembre un graffiti sur un couvent classé, à la vue des événements actuels, " marque un avant et un après" dans la lutte contre les pintadas et resserre la coordination institutionnelle. Dans ses déclarations aux journalistes, le délégué à la Culture du Conseil à Grenade, Pedro Benzal, assure qu'il supporte "à cent pour cent" le décret du procureur Jesús García Calderón, plus spécialement lorsqu'il se réfère "à la possibilité de recourir à des sanctions dissuasives" et sur la nécessité de donner des instructions à la police municipale sur les infractions en relation au patrimoine.* »²⁸⁴

L'appareil législatif conçu par la *Fiscalía Ambiente* de Granada pour punir les graffiteurs a été présenté par voie de presse début 2010²⁸⁵. Il s'agit du nouvel article, 37. b 15, de l'*Ordenanza de Limpieza y Ornato Públicos*²⁸⁶ (OLOP). Y sont prévues une amende de 3 000 euros ainsi qu'une peine de prison de quatre années pour les auteurs de graffiti exerçant sur un Bien d'intérêt culturel (BIC). Les dommages et intérêts seront variables, en fonction de l'évaluation du préjudice. Lorsque des graffiteurs souhaiteront réaliser une fresque, ils devront être munis

²⁸³ Cf. « Fiscalía denuncia a un profesor de la UGR por realizar numerosos graffitis en el Albaicín », 1^o mai 2010, *20 minutos.es*.

²⁸⁴ Cf. « Elda planta cara a los graffitis », 11 décembre 2009, *www.informacion.es*.

²⁸⁵ Cf. C. Moran, « Las pintadas en los bienes de interés cultural en Granada serán castigadas con detención y calificadas como delito », 23 janvier 2010, *www.ideal.es*.

²⁸⁶ Ordonnance sur la Propreté et l'Ornementation publique.

de l'autorisation écrite du propriétaire du mur et de celle du service de l'urbanisme. Ce texte concède une valeur à la technique utilisée (la peinture murale) mais restreint éminemment les possibilités créatives. Les critères permettant aux peintres de se voir délivrer une autorisation de la municipalité restent flous (quels thèmes, couleurs, formes ou messages ?). La mise à disposition de murs d'expression libres n'est pas envisagée. Les peintures qui y seraient réalisées ne pourraient pas être validées au préalable par les urbanistes. D'autre part, des figuiers de barbarie pourraient être plantés aux pieds des murs, dès que possible, pour en dissuader ou punir l'approche²⁸⁷. Le figuier de barbarie est une espèce de cactus, présente dans le bassin méditerranéen. C'est un barbelé végétal.

Suite à l'officialisation du décret, *El Niño de las Pinturas* a été mis en cause. En 2008, il avait écopé d'une amende de 1 050 euros qu'il refusait de payer au nom des qualités populairement reconnues à son œuvre. Le tribunal l'a à nouveau poursuivi en 2010²⁸⁸. L'autorisation du propriétaire du mur qu'il avait peint était en règle, mais les demandes effectuées auprès des services d'urbanisme pour valider ou non sa maquette étaient restées lettres mortes. Il risquait de devoir s'acquitter d'une amende de 3 000 euros. La tolérance des pouvoirs locaux à l'égard des fresques est toute relative. On remarque une absence de suivi des initiatives légales. *El Niño* a finalement été relaxé des faits lui étant reprochés parce qu'il s'est avéré que sa fresque n'était pas située dans un espace protégé et n'avait donc pas à être validée au préalable par les services municipaux.

Dans un autre registre pictural, une jeune femme refusant le spécisme et qui a graffité une boucherie a été condamnée à 360 euros d'amende ainsi qu'à 650 euros de dommages et intérêts réclamés par la victime²⁸⁹. Trois mois plus tard, en plein après-midi, deux adolescents de treize et dix-sept ans faisaient l'école buissonnière et ont été dénoncés puis appréhendés en peignant un graffiti. Leur fresque, reproduite dans le journal²⁹⁰, est proche d'une farandole de Matisse et représente des personnages colorés, qui dansent sur une longueur de cinq mètres. Elle suscite un scandale. Le mur déjà surchargé d'inscriptions est celui d'une citerne du XVI^e siècle, donc d'un monument historique. La peine de prison pouvant difficilement être

²⁸⁷ Cf. Daves Wilkes, « Graffiti en Granada », 7 février 2010, www.eyeonspain.com.

²⁸⁸ Cf. Alejandro Ruesga, « Denunciado un grafitero en Granada por pintar en una zona de especial protección. El artista conocida como "El Niño de las Pinturas" deberá pagar una sanción de 3000 euros », 8 février 2010, www.elpais.com.

²⁸⁹ Cf. « Una joven es multada por hacer una pintada en una carnicería », 28 février 2010, www.equanimal.org.

²⁹⁰ Cf. José A. Cano, « Granada : Pintaron un "grafitti" de cinco metros en un aljibe del XVI », 28 mai 2010, www.elmundo.es.

prononcée à l'encontre de mineurs, il adviendra à leurs parents de s'acquitter des 3 000 euros réglementaires et d'être sanctionnés pour l'absentéisme scolaire de leurs enfants.

La campagne d'effacement des *pintadas* s'est jointe à la criminalisation de leurs auteurs. La médiatisation des interpellations affirmait l'avancement de la reconquête du territoire par les autorités. Les articles sur le sujet identifiaient les graffiteurs comme des figures de l'altérité négatives. Les délateurs du professeur loufoque se sont étonnés de son âge, de son statut et du fait même qu'il habitait au quartier : « *Nous pensions que c'était l'œuvre d'un jeune.* »²⁹¹ Dans les articles de presse, *El Niño* endosse une étiquette d'artiste populaire mais difficilement compris des administrations. La graffiteuse végétarienne passe assurément pour une « extrémiste ». Les enfants peintres sont « mal élevés ». Leur qualification de « vandales » domine les discours médiatiques, tandis que les représentations des *pintadas* comme formes d'expression artistique sont minorées. En présentant le processus de criminalisation des auteurs de graffiti ainsi que les sanctions encourues, notre corpus de textes a une dimension dissuasive. En l'absence de bourses d'études sur critères sociaux et à la vue des chiffres élevés du chômage des jeunes Espagnols (de l'ordre des 50 %), s'acquitter d'une amende de 3 000 euros constitue une paupérisation certaine. La perspective de l'emprisonnement peaufine la répression du mouvement *pintadas*. Seulement, des résistances s'observèrent.

C. 4. *Une utopie monumentale*

Le processus interactif décrit précédemment se caractérisait comme un rapport de force, entre graffiteurs et promoteurs d'une ville indemne de graffiti. Suivant la théorie d'Archer, l'élaboration structurelle résultant de cette phase historique est non intentionnelle et provisoire : « *La modification des propriétés structurelles antérieures et l'introduction de nouvelles propriétés sont le produit combiné des résultats différents que recherchent simultanément divers groupes sociaux. Cet élément non intentionnel découle largement des conflits et des concessions des groupes, ce qui signifie que l'élaboration structurelle est une conséquence que souvent personne ne recherchait ou ne voulait ; c'est également ce qui*

²⁹¹ Cf. « Vecinos del Albaicín atribuyen pintadas a un profesor de la Universidad », 8 juillet 2009, www.laopiniondegranada.es.

fournit aux groupes ayant des droits acquis la motivation nécessaire pour continuer de se faire la lutte en vue d'élaborer de meilleurs arrangements. »²⁹²

Les articles étudiés présentent les difficultés de la rénovation du quartier. Lorsque les graffiti « *Fumar mata* » étaient effacés ou repeints par les propriétaires des murs, aussitôt le graffiteur en retraçait d'autres. Au fil du temps, les messages devenaient de plus en plus agressifs. Lorsqu'*El Niño de las Pinturas* connaissait un premier jugement, il a formé le collectif *Arte para tod@s* (Art pour tous/tes). Par le biais de tracts, d'un site Internet²⁹³ et de récidives, le collectif entendait militer contre l'élimination des graffiti et pour le soutien aux peintres inculpés. La traduction d'une carte postale/tract trouvée devant un magasin défendant le collectif est présentée ici : « *Art pour tous/tes : le graffiti est un don à destination de tous, c'est de l'art pour tous/tes. Comme cette carte, il vient à tes yeux d'une manière inespérée et gratuite. Ce graffiti a été peint sur la Cuestra del Caidero avec la permission du propriétaire du mur. El Niño de Las Pinturas a été condamné à une amende de 1 050 euros parce qu'il s'agit d'une zone protégée et en vertu de l'article 37. b. 15 de l'OLOP. Cet article créé par la municipalité de Grenade oblige les peintres à demander une autorisation à ses services et de la joindre à celle du propriétaire. Il n'y a aucune voie pour se voir desservir une permission valable. Aujourd'hui, c'est plus de 16 000 euros qui ont été payés ainsi, par des personnes qui ne font que de décorer la ville. Informe toi et soutiens nous. »*

Suite à sa seconde interpellation, *El Niño* a été relaxé. Le légalisme ne fait pas uniquement partie de son parcours. Cependant, son implication dans la « décoration » de la ville est reconnue. Il rallie aussi une opinion médiatique favorable sur ses pratiques parce qu'il s'inscrit dans une démarche de reconnaissance, de professionnalisation. Ce peintre fait figure d'exception dans le paysage graffitié de Grenade. La plupart des autres graffiteurs n'ont pas son talent ni sa renommée. Un des plus récents des articles collectés²⁹⁴, postérieur à la campagne d'effacement des *pintadas* de l'Albaicín, relève que la blancheur du quartier n'est qu'éphémère, que celle d'un mur ne dure pas plus de quelques jours. À l'automne 2010, l'équipe anti-graffiti de la ville enlevait quotidiennement 50 à 100 m² de messages, souvent sur les mêmes murs. Lorsque les agents éliminaient des peintures un jour, d'autres étaient retracées la nuit. On note que beaucoup étaient insultantes à l'encontre du processus

²⁹² Margaret Archer (1998), « Théorie sociale et analyse de la société »..., *op. cit.*

²⁹³ Cf. Le site www.elninodeaspinturas.com.

²⁹⁴ « Urbaser no da abosto a eliminar los muchos graffitis », 5 septembre 2010, www.laopinion.es.

d'effacement, de ses acteurs ou agents. Le souci esthétique porté à la réalisation des *pintadas* d'avant 2010 semble être devenu moindre. Bien que les inspirations de leurs auteurs aient pu être autre que de vandaliser, comme le suggère le tract d' *El Niño de las Pinturas*, c'est à présent sous cette forme que certains s'exercent, dans une période de résistance à la transformation du quartier.

C. 5. De la protection du patrimoine au remaniement de l'histoire

Les discours étudiés sont traversés de notions fortes, comme celles de patrimoine, de territoire, d'identité, d'altérité, de sécurité, de vandalisme, d'art. Majoritairement présentés comme des dégradations, les graffiti sont effacés dans un sens réparateur. Une vision dégradée de la ville renvoie à la dégradation symbolique de ses habitants²⁹⁵. La rénovation du quartier est aussi celle d'un « mieux vivre ». Il s'agit d'un hygiénisme moral. La patrimonialisation par laquelle les communes s'évertuent à mettre en valeur leurs vestiges est une démarche identitaire, signifiant l'existence d'une communauté. Les acteurs qui s'y emploient le feraient avec un investissement d'autant plus important qu'une menace pèse sur eux²⁹⁶. La communauté est définie par Weber comme un sentiment répandu, dans une population territorialisée, de partager une appartenance à un collectif²⁹⁷. Elle est liée au concept de tradition. Or, les graffiti révèlent des scissions idéologiques et générationnelles que connaît la population sur son territoire. Sur notre terrain, la légitimité de l'effacement des graffiti et de la répression de leurs auteurs se comprend en rapport à une rhétorique sur le bien commun. Celle-ci ignore l'altérité et les ruptures qui traversent la société²⁹⁸. Le réseau d'acteurs mobilisés aux pieds des murs pour en « éliminer » les marques, sélectionne les restes de l'histoire. Au jour le jour, celle-ci est requalifiée²⁹⁹. La patrimonialisation refoule « la pensée sauvage »³⁰⁰. L'« élimination » des *pintadas* est une entreprise significative du voilement des conflits sociaux.

²⁹⁵ Raymonde Sechet (2006), « Le populaire et la saleté... », *op. cit.*

²⁹⁶ Guy Di Méo (1991), *L'Homme, la Société, l'Espace...*, *op. cit.*

²⁹⁷ Max Weber (1991), *Économie et société...*, *op. cit.*

²⁹⁸ Vincent Veschambre (2010), « Entre luttes identitaires et instrumentalisation consensuelle : enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la mise en mémoire des lieux », *Géographie et Cultures*, n°72, décembre, pp. 63-79.

²⁹⁹ Daniel Fabre (sous la dir. de), (2000), *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, Paris, MSH.

³⁰⁰ *Ibid.*

Dans un des guides touristiques les plus en vue, on peut se renseigner sur le quartier de l'Albaicín : « *L'Albaicín est le quartier le plus ancien de Grenade, on y trouve des traces du passé arabe de la ville. Au départ, ce quartier contenait plus de trente mosquées. Celles-ci ont été remplacées par des églises. L'Albaicín est formé de ruelles sinueuses qui forment un véritable dédale. Les murs blanchis à la chaux cachent parfois de jolis patios. L'odeur du jasmin ravira vos sens.* »³⁰¹ Ce texte propose une vision romantique du quartier, commente son architecture traditionnelle. En Espagne, les retombées économiques liées au tourisme représentent 10 % du PIB. Les *pintadas* font obstacle aux attentes de touristes en recherche de traditions et à même d'être économiquement bénéfiques aux populations. Les *pintadas* ne sont pas mentionnés dans les textes des guides touristiques comme elles ont été effacées des murs. S'impose le « blanc de mémoire ». Pour Joël Candau, « *l'oublieuse mémoire n'est pas toujours un champ de ruines, elle peut être un chantier. Par conséquent, l'oubli ne doit pas forcément être perçu comme une privation, un "déficit". [...] L'oubli est une censure mais il peut aussi être un atout permettant à la personne ou au groupe de construire ou de restaurer une image de soi globalement satisfaisante* »³⁰².

Les *pintadas* sont des manifestations lisibles concernant des ruptures idéologiques vécues sur un territoire. L'inventaire des marques de l'Albaicín, constitué sous la forme d'une ethnographie d'urgence, révèle de manière qualitative des divergences concernant les usages et la transmission des héritages matériels et culturels. Les graffiti de l'Albaicín, que l'on pouvait voir jusqu'en 2010, étaient liés aux mouvements post-dictatoriaux de libération des mœurs. Leurs auteurs s'intégraient dans les ethos culturels de *La Movida*, du *hip-hop*, des militantismes. Ce sont principalement des jeunes dont les modes de construction identitaire interagissent en conflictualité avec ceux de leurs aînés. Les graffiteurs établissent la lisibilité d'une mixité sociale discordante en s'inscrivant aux limites de l'espace public, de la monumentalité et des espaces privés. Le conflit tissé à partir des images que renvoient les murs les apparente à des « thermomètres sociaux ». Depuis 1984, la conformation de l'image de l'Albaicín aux critères de sa qualification en tant que Patrimoine mondial de l'Humanité, est une entreprise inachevée. À partir de 2006, une campagne d'effacement a été organisée. Elle a été mise en œuvre dans une relation dialectique, transnationale et hiérarchisée. En plus haut lieu, elle a répondu aux exigences fixées par l'UNESCO. S'y sont ralliés les politiques locaux et des habitants, des touristes, la presse, des policiers et des juristes, une multinationale

³⁰¹ Cf. www.linternaute.com.

³⁰² Joël Candau (2005), *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, p. 94.

et des entreprises locales d'effacement. L'enjeu de l'effacement des *pintadas* est de présenter les murs aux touristes, comme signifiant l'ascendance communautaire de ceux qui vivent derrière. Les graffiteurs sont majoritairement décrits sous les traits de figures de l'altérité néfastes, « des vandales ». Leurs œuvres sont alors qualifiées de « souillures ». Cependant, certains obtiennent une reconnaissance positive. La couleur blanche des murs symbolise une unité culturelle territoriale, indemne de tensions liées à des ruptures générationnelles et de classes. Adapter un lieu de vie à la monumentalité revient à mettre en œuvre des aménagements de surveillance, comme on en trouve dans les musées, inventés, entre autre, pour faire face au vandalisme.

C'est par rapport à une définition du graffiti classique et contradictoire, entre art et vandalisme, qu'a été problématisé le phénomène à Grenade. Les politiciens locaux ont mené une campagne d'effacement des graffiti du quartier, tout en annonçant sans grande suite la promotion des meilleurs peintres. Une lutte s'est engagée entre traceurs et promoteurs de l'effacement, autour de la mise en scène du quartier. En 2010, la plupart des *pintadas* avaient été repeintes en blanc, ou dissolues aux détergents. Malgré ces mesures d'effacement, de nouvelles *pintadas* ont été tracées. En Espagne, on a pu observer ces phénomènes également à Madrid, à Barcelone ou à Séville. Dans un contexte de crise multipolaire, on peut aussi les comprendre comme des faits émergents de retour à l'ordre, en opposition à la permissivité des pouvoirs politiques des dernières décennies. Alors que ce retour à l'ordre bénéficie d'un fort soutien, il est néanmoins confronté à opérer une distinction entre actes de délinquance et créations artistiques. La patrimonialisation dépend des critères du temps³⁰³. Les traces, qui de leur époque sont les moins nobles, deviennent précieuses au fur et mesure qu'elles renseignent d'activités et de pensées communes³⁰⁴. Enfin, l'inventaire invente le patrimoine. Celui des *pintadas* de l'Albaicín révèle un ensemble d'œuvres inédites et, pour la plupart, disparues. Si leur effacement s'est inscrit au cœur de la politique patrimoniale, on peut, *a posteriori*, leur prêter des qualités. Leur originalité réside dans des processus de créations techniquement et thématiquement variés, singuliers et toujours transgressifs.

³⁰³ Jean-Michel Léniaud (1992), *L'Utopie française, essai sur le patrimoine*, Paris, Mengès.

³⁰⁴ Daniel Fabre (sous la dir. de) (2000), *Domestiquer l'histoire...*, *op. cit.*

Conclusions de la deuxième partie

Les graffiteurs sont impliqués dans des activités illégales. La structuration de leur parcours s'opère en interaction avec des acteurs des institutions judiciaires, des services municipaux. Surtout, ils tentent de leur échapper. Ces situations sont commentées dans les médias. Les « *entrepreneurs de morale* », pour reprendre Howard Becker, situent une résistance contre-culturelle au sein de leur cadre d'interprétation de la réalité urbaine et sociale. Des marxistes ont vu, dans les sous-cultures déviantes, des formes de résistance aux conceptions dominantes de la réalité. En ce sens, les graffiteurs mettent en avant des expériences aventureuses, des modes de vie transgressifs³⁰⁵. Becker posait la définition de la déviance en ces termes : « *La déviance n'est pas une qualité de l'acte, mais plutôt une conséquence de l'application, par les autres, de normes et de sanctions à un transgresseur. Le déviant est celui auquel cette étiquette a été appliquée avec succès, et le comportement déviant est celui auquel la collectivité attache cette étiquette.* »³⁰⁶ Dans les précédents chapitres, on a vu que le phénomène graffiti était relié, dans des représentations et des actions, à une activité criminelle et que ses acteurs étaient réprimés en conséquence. Les imaginaires de la propriété, de la propreté et de l'altérité sont en jeu. L'espace urbain est un contexte où s'exercent des formes de pouvoir et leur contestation³⁰⁷. Dans l'espace public, le maintien de l'ordre s'opère notamment au travers d'une gestion des traces visibles de phénomènes contestataires, dont les graffiti sont les plus en vue. On voit aujourd'hui des graffiti dans la plupart des villes européennes. Les risques pris par leurs auteurs sont des moyens de démonstration d'opposition à la domesticité. Le domestique, les murs, protègent et contrôlent.

Les graffiti ont aussi pour fonction de produire de la réputation, du capital symbolique. Celui-ci est indissociable d'une démarche esthétique. Sur l'art et la valeur des œuvres discutées, Becker nous fait remarquer qu'un processus d'étiquetage est aussi en acte : « *Des choix décisifs opérés à grande échelle par les institutions d'un monde de l'art excluent bien des gens dont les œuvres ressemblent beaucoup à des productions reconnues. On s'aperçoit aussi que les mondes de l'art finissent souvent par revendiquer des œuvres qu'ils avaient rejetées dans un premier temps. D'où l'on en déduit que la différence ne réside pas dans les œuvres mêmes, mais plus dans la capacité d'un monde de l'art à accueillir les œuvres de leurs*

³⁰⁵ Dick Hebdige (1979), *Subculture : the Meaning of Style*, Londres, Methuen.

³⁰⁶ Howard Becker (1985), *Outsider...*, op. cit., p. 33.

³⁰⁷ Manuel Castell (1973), *Luttes urbaines et pouvoir politique*, Paris, Maspero.

auteurs. »³⁰⁸ À propos du phénomène graffiti, en parallèle de sa répression, a émergé un mouvement de reconnaissance de sa valeur artistique. La partie suivante présente différentes modalités de l'intégration des graffiti aux « mondes de l'art », la professionnalisation de certains de leurs auteurs. Pour Dick Hebdige, l'intégration, la marchandisation des produits des cultures déviantes sont tout autant efficaces, si ce n'est plus, pour les dénier³⁰⁹. Nous allons voir dans quelle mesure la reconnaissance de la valeur artistique des graffiti peut coïncider avec des protocoles de gestion de l'espace urbain et des activités juvéniles populaires.

³⁰⁸ Howard Becker (1986), *Les Mondes de l'art*, trad. fr., Paris, Flammarion, pp. 236-237 (1^{re} éd. américaine : 1982).

³⁰⁹ Dick Hebdige (1979), *Subculture...*, *op. cit.*

TROISIÈME PARTIE

SUR LA RECONNAISSANCE ARTISTIQUE DU

GRAFFITI

Dans cette partie, sont présentés des éléments relatifs aux liens du graffiti à l'histoire de l'art, puis à la reconnaissance artistique du graffiti *hip-hop*, de l'Amérique à l'Europe. Avec le concept d'*artification*, on voit que la notion d'art est une construction, une transformation du non-art en art. Les dispositifs de valorisation des graffiti sont historiquement liés aux politiques socioculturelles et ont été soutenus, en France, notamment par le Contrat de ville et le ministère de la Culture et de la Communication. La professionnalisation des graffiteurs, dans la décoration, les rapproche du statut d'artisan plus que de celui d'artiste. À travers leurs témoignages, ces graffiteurs soulignent la valeur de l'art comme expérience autonome, peuvent décrier la récupération politique ou commerciale de leurs pratiques, représentées comme « jeunes », « branchées », « urbaines ». L'émergence du concept de *street art*, et son intégration au champ de l'art contemporain, achèvent le processus de transformation du graffiti en art reconnu. L'étude du festival *Bien urbain* témoigne d'une élitisation de l'expression dans l'espace public en même temps qu'il amorce la consécration des *street artists* comme des « citoyens », visionnaires en termes de « démocratie participative ».

CHAPITRE X

DE L'ANTIQUITÉ À NOS JOURS : LE GRAFFITI DANS L'HISTOIRE DE L'ART

A. Histoire de l'art et graffiti

De forts liens unissent les graffiti au champ artistique. Des plus anciens écrits s'y réfèrent, notamment ceux de Pline. À l'époque médiévale, *Les Époux Arnolfini* - signé par Jan Van Eyck - est un tableau qui marque un tournant dans le statut social du peintre, de maître à artiste. Au XX^e siècle, Marcel Duchamp, et ses *Ready-made* font entrer l'acte signataire comme condition de l'existence artistique. Des artistes comme Pablo Picasso ou Jean Dubuffet ont contribué à la reconnaissance sociale d'une valeur esthétique et documentaire aux graffiti. Quand est apparu le phénomène *tag*, un certain nombre de conditions étaient déjà réunies pour déterminer sa représentation en tant que liée à l'art. Ce chapitre aborde, dans sa deuxième partie, l'entrée de graffiteurs américains sur le marché de l'art, dans les années 1970. Un rapport d'ethnologisation a été particulièrement saillant entre eux et leurs publics.

A. 1. *L'origine de l'art*

L'idée selon laquelle les graffiti ont un lien avec l'art est fortement ancrée dans les représentations occidentales. Selon un mythe grec, rapporté par Pline l'Ancien, on doit l'origine de l'art à un graffiti. Dans *Histoire naturelle*, l'auteur conte le récit de Dibutadès, la fille d'un artisan potier corinthien, qui vivait à une période reculée. Amoureuse d'un homme, lors d'un rendez-vous, elle en contourna sur une muraille l'ombre projetée par une lampe. Ainsi, Pline expliquait l'origine de la peinture. Le père de Dibutadès donna du relief au contour tracé par sa fille avec de l'argile. Par là aurait été créée la première sculpture de l'histoire³¹⁰. On cerne, dans le texte de Pline, la fonction mnémonique attribuée à la trace, au graffiti, à l'art. Dibutadès, sachant que son amant devait partir, imagina la figuration comme support de mémoire. Aussi, l'acte est intime et a une fonction magique. Il renvoie au rite

³¹⁰ Pline (2009), *Histoire naturelle. De la peinture*, trad. fr., Paris, Errance, livre XXXV, § 151-152.

païen, qui perdure à travers les siècles, et qui consiste à graver le nom de l'être aimé sur un arbre, symbole de vie.

Dans l'histoire de l'art, à partir du Moyen Âge, et surtout au XVIII^e siècle, de nombreux peintres ont illustré le mythe rapporté par Pline³¹¹. Les classiques en livrèrent de remarquables interprétations. Suite à une commande de l'Académie royale et sur les conseils d'Antoine Watteau, en 1716, Robert Levrac-Tournières a peint un de ces tableaux, encore aujourd'hui visible à l'École des Beaux-Arts de Paris³¹². En 1786, Jean-Baptiste Regnault présentait *L'Origine de la peinture* au Salon des Nobles du Château de Versailles. En 1793, Joseph-Benoît Suvée, puis, en 1808, Jean-Louis Ducis, proposaient également leurs toiles traitant de l'amour et de la peinture, composées à partir des écrits de Pline.

A. 2. *Quand la signature fait l'artiste*

Dans l'art flamand, la représentation sous forme de graffiti de la signature d'un peintre marque l'individuation du statut de l'artiste dans la société. Jan Van Eyck, en 1434, sur un panneau de bois, répondait à la commande du couple Arnolfini, de riches commerçants installés à Bruges. Selon l'interprétation d'Erwin Panovsky, le tableau a été conçu pour immortaliser le mariage du couple³¹³. Peinte à l'huile, la scène représente les deux jeunes époux dans leur chambre, en compagnie d'un petit chien. Avant la réalisation de ce tableau, la plupart des peintres étaient « effacés » de leurs réalisations, souvent exécutées collectivement, par des maîtres dirigeants des apprentis, dans leurs ateliers. Ils répondaient à leurs commanditaires, en artisans, sans apposer de signatures. Sur les sculptures des cathédrales médiévales, on peut observer des marques distinctives gravées au burin. Elles servaient aux tailleurs de pierre pour se faire payer à la pièce et n'avaient pas le sens attribué à la signature artistique, comme marque de distinction individuelle, exécutée en vue surtout d'une reconnaissance sociale. Dans *Les Époux Arnolfini*, Jan Van Eyck s'inscrit littéralement dans le tableau. Sur l'aplatissement du mur du fond de la chambre, il a calligraphié l'inscription « *Johannes de Eyck fui hic. 1434* », que l'on peut traduire par « Jan Van Eyck fût ici, en 1434 ». Par là, il signifie avoir été témoin de la scène et être, pour toujours, reconnu comme

³¹¹ Nadeije Laneyrie-Dagen (2006), *L'Invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, pp. 9-11.

³¹² Christian Michel (2008), *Le « Célèbre Watteau »*, Genève, Droz, p. 140.

³¹³ Erwin Panovsky (1992), *Les Primitifs flamand*, trad. fr., Paris, Hazan (1^{re} éd. américaine : 1953).

auteur de sa représentation. La signature de cette peinture ouvre le champ de l'art comme domaine de distinction individuelle. Richard Shusterman commente l'individualisme de l'artiste. Cette notion a pris corps chez les modernes : « *La création esthétique serait nécessairement individuelle. C'est là un mythe romantique discutable, nourri de l'idéologie bourgeoise et libérale et qui a glorifié l'avènement de l'individualisme.* »³¹⁴

Au XX^e siècle, avec Marcel Duchamp, la signature acquiert un rôle nouveau dans la définition du statut de l'artiste. Acteur majeur du mouvement Dada, constitué en réaction aux horreurs de la Première Guerre mondiale, il a tenu à présenter, en 1917, au Salon des artistes indépendant de New York, une œuvre intitulée *Fontaine*. Il s'agit d'un urinoir de fabrication industrielle, signé énigmatiquement « R. Mutt 1917 ». Jugée immorale et vulgaire, la pièce a été refusée de l'exposition pour laquelle elle avait été conçue. *Fontaine* est une des premières sculptures de la série des *Ready-made*, qui marquera l'émergence de l'art conceptuel. À travers l'œuvre de Marcel Duchamp, la relation de l'artiste à ses publics a été remise en question. Il signifie l'autodétermination de l'artiste. Avant d'être un producteur d'image, l'artiste est un individu. Sa démarche, comme activation des pulsions existentielles, le fond, prend une dimension supplantant la valeur accordée à son travail manuel, la forme³¹⁵. La consécration de la personnalité de l'artiste par les publics de l'art est devenue de plus en plus manifeste, avec Pablo Picasso, l'un des premiers à avoir établi une valeur commerciale à une signature.

A. 3. Artistes et graffiti

Pablo Picasso a tiré une forte influence à la fois des arts dits alors « primitifs », des arts populaires et du graffiti. Dans une interview menée par le photographe Gyulia Halász, surnommé Brassai, il explique lui-même être un graffiteur de murs : « *Combien de graffiti j'ai dû laisser sur ceux de la butte Montmartre, et même plus tard... Un jour, à Paris, j'attendais dans une banque. On était en train de la rénover. Alors, entre les échafaudages, sur un pan de mur condamné, j'ai fait un graffiti. Les travaux achevés, il disparut. Quelques années après, à la faveur de je ne sais quel nouveau remaniement, mon graffiti est réapparu. On l'a trouvé très curieux et on a appris, dieu sait comment, qu'il était de... Picasso ! Le directeur de la*

³¹⁴ Richard Shusterman (1991), *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, p. 166.

³¹⁵ François Noury (2008), *Duchamp, le regardeur et la scène de l'art un théâtre dada*, Besançon, La Maison chauffante.

banque l'a fait découper comme une fresque avec tout le mur autour et l'a fait incruster dans un mur de son appartement. »³¹⁶ Dans cette interview, on voit à quel point la griffe de l'auteur et la reconnaissance de sa singularité interviennent pour définir la valeur de son œuvre.

Brassaï a photographié, pendant des années, les graffiti qu'il a vus sur les murs de Paris. Il les a répertoriés par thèmes dans son recueil, *Graffiti*. Dans les graffiti, traces infantiles et populaires, il voit l'enfance de l'art : « *Le mur donne la parole à cette part de l'homme qui, sans lui, serait condamné à demeurer sans voix. Dans chacun de nous continuent à survivre, en marge de la civilisation et malgré les interdits de l'éducation, une vie psychique clandestine, étouffée, et les débris de formes archaïques dont le mur est peut-être un des plus fidèles miroirs. L'art des graffiti est notre art primitif, à nous, civilisés.* »³¹⁷ L'opposition du « *civilisé* » au « *primitif* » relève de l'évolutionnisme social. La pratique du graffiti, réprochée, est représentée comme le fait de figures de l'altérité.

Jean Dubuffet s'est aussi inspiré de graffiti pour ses œuvres. Dans les années 1940 et 1950, par des enduits étalés au couteau, il reproduisait sur ses toiles les textures de murs. Il gravait ensuite ses dessins dessus. Par cette démarche, l'artiste entendait retrouver les sensations de la main agissant sur le monde : « *La pratique du graffiti fait franchir à Dubuffet un pas qui l'éloigne encore davantage de la figuration traditionnelle [...]. N'ayant plus à dessiner sur la toile au pinceau [...], on imagine le plaisir que prend Dubuffet, au cours de cette période, d'abord à préparer ses fonds, extrêmement variés et originaux de factures, puis, avec n'importe quel instrument pointu, serait-ce un clou ou un éclat de verre, à y tracer rapidement les figures improvisées par son imagination du moment. Car le dessin, ou le graffiti, se veut exécuté très vite et il tend de plus en plus, comme une écriture, à l'automatisme, l'incision ne permettant pratiquement pas de repentir.* »³¹⁸ En avril 1945, Jean Dubuffet peint *Murs aux inscriptions*. Ce tableau représente un homme regardant les graffiti tracé sur un mur décrépi : on distingue la date, des rayures, un bonhomme et aussi la signature de l'artiste. Ici, selon Johannes Stahl, Jean Dubuffet « *associe les niveaux de l'observation et de la conception [...]. Ses graffiti sont aussi bien l'illustration d'un résultat qu'un élément pictural de l'image, aussi bien un élément esthétique qu'un niveau de réflexion* »³¹⁹. Un des principaux apports de Jean Dubuffet est la constitution de la notion d' « *art brut* », en 1945.

³¹⁶ Cité par Gyula Halász (dit Brassaï) (1961), *Graffiti*, Paris, Flammarion, p. 136

³¹⁷ *Ibid.*, p. 142.

³¹⁸ Laurent Danchin (2001), *Jean Dubuffet*, Paris, Terrail, p. 84-85.

³¹⁹ Johannes Stahl (2009), *Street Art...*, *op. cit.*, p. 56.

Par là, il propose l'émergence d'une reconnaissance à des objets créés sans intention artistique, par des personnes « *indemnes de culture artistique* »³²⁰.

Au XX^e siècle, le milieu artistique s'est redéfini en rupture d'avec les exigences académiques. Les ponts entre art et ethnologie, entre art et psychiatrie, ont préfiguré le décloisonnement des patrimoines et la reconnaissance ultérieure des cultures populaires auxquelles on peut relier le graffiti de style américain.

B. Le graffiti américain et son irruption dans le monde de l'art

Le graffiti américain, dès les années 1970, intéressa des personnalités y étant extérieures et qui ont contribué à l'imposer comme une forme d'art. Cette opération, on peut la qualifier d'*artification*. Après avoir explicité la signification de ce concept, sera abordé le processus par lequel des graffiteurs du métro new-yorkais sont passés à la peinture sur toile. De la lecture primitiviste, déployée par Picasso ou Brassai vis-à-vis des graffiti, on retrouve des éléments dans l'appréhension des graffiti *hip-hop*. Inventés par des adolescents de quartiers défavorisés, le graffiti aura été observé par des acteurs familiarisés à la sociologie et à l'art. La distance sociale de ces sphères aura des incidences particulières sur les relations qu'elles vont nouer.

B. 1. Sur l'artification du graffiti

L'art est un construit social. Ce n'est pas quelque chose dont la définition est stable. C'est un étiquetage. Dans l'étude de Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, l'œuvre artistique est présentée comme le résultat d'une action collective, d'un travail professionnel réalisé en réseau. Le milieu artistique est régulé par des conventions. Le « noyau » du monde de l'art a fixé et maîtrise ces conventions. Pour être artiste, il s'agit d'être au centre d'une chaîne de coopération. Cette collaboration permet à l'artiste d'user de ressources nécessaires à ses créations, d'utiliser des réseaux de diffusion. Les appuis de l'artiste imposent les limites de son travail³²¹. Un présupposé de l'artification réside en une croyance de la valeur supérieure de l'art. D'après Nathalie Heinich, cette croyance s'est construite socialement, entre les XVII^e

³²⁰ Jean Dubuffet (1968), *Asphixiante culture*, Paris, Minuit.

³²¹ Howard Becker (1986), *Les Mondes de l'art*, trad. fr. Paris, Flammarion (1^{re} éd. américaine : 1982).

et XIX^e siècles, au sein des institutions de définition et de régulation des arts (académies, musées...). Ces institutions ont été actives dans la distinction du statut de l'artisan et de celui de l'artiste³²². Howard Becker dresse une typologie des artistes. On pourrait ranger les graffiteurs dans celle des « *francs-tireurs* » qui regroupe les artistes allant à l'encontre des conventions. La reconnaissance d'artistes, parmi les graffiteurs, découle des interactions qu'ils ont pu entretenir avec des membres établis des mondes de l'art, de l'organisation de nouveaux circuits de diffusion, et de la tolérance des représentants politiques à leur égard. En effet, pour Howard Becker, les artistes dépendent de l'État qui leur assure, ou non, des moyens de produire et de diffuser leurs créations³²³.

Dans ses *Études de sociologie de l'art*, Pierre Francastel précisait la variabilité des interprétations portées aux objets artistiques : « *Aucun signe matériellement constitué, aucune liaison formelle ne possède de caractères définitifs, objectifs, immuables, et le même élément placé dans un contexte différent est susceptible de changer de signification.* »³²⁴ Pour désigner le processus par lequel un objet devient artistique, Roberta Shapiro adopte le terme d'« *artification* ». Par ce néologisme, on désigne la transformation du non-art en art. « *L'artification participe du mouvement général d'objectivation de la culture qui affecte toute la société. On peut faire l'hypothèse qu'une partie de ce développement relève de l'extension des arts établis, mais qu'une part relève de processus d'artification, là où il y a émergence d'arts nouveaux. C'est ce deuxième aspect qui retiendra notre attention. Nous dirons que l'artification, c'est le processus par lequel les acteurs sociaux en viennent à considérer un objet ou une activité comme de l'art, là où auparavant, il ne le faisaient pas. C'est la transformation du non-art en art. L'attribution à la nouvelle catégorie (art) va de pair avec une transfiguration à la fois des personnes, des objets, des représentations et de l'action. Le processus est à la fois symbolique et pratique, discursif et concret. Certes, il s'agit de requalifier les choses et de les anoblir : l'objet devient œuvre, le producteur devient artiste, la fabrication création, les observateurs un public, etc. Mais les re-nominations liées à l'artification indiquent aussi des changements concrets, tels qu'une modification du contenu même et de la forme d'une activité, la transformation des qualités physiques des personnes, la reconstruction des choses, l'importation d'objets nouveaux et le réagencement des dispositifs organisationnels. Il s'agit donc de bien autre chose que d'une simple légitimation.*

³²² Nathalie Heinich (1993), *Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit.

³²³ Howard Becker (1986), *Les Mondes de l'art...*, *op. cit.*

³²⁴ Pierre Francastel (1970), *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, p. 20.

L'ensemble de ces processus, matériels et immatériels, conduit non seulement à déplacer la frontière entre art et non-art, mais encore à construire de nouveaux mondes sociaux, peuplés d'entités inédites et en nombre croissant. »³²⁵ Selon Joni Maya Cherbo et Vera Zolberg, les institutions de régulation et de reconnaissance des arts se sont multipliées au XX^e siècle. Cela a eu pour effet de voir émerger de nouveaux objets artistiques³²⁶.

B. 2. *De la carrosserie à la toile*

En 1972, Hugo Martinez, étudiant en sociologie à l'université de New York, a proposé à des graffiteurs de transposer leurs peintures sur des toiles. Il a réuni des précurseurs du mouvement *tag*, tels que Phase 2, Pistol ou Coco 144. Le collectif adopta le nom de *United Graffiti Artists* (UGA). Après une année de travail, les toiles ont été présentées à la galerie Razor, à New York, ainsi qu'au musée de la Science et de l'Industrie de Chicago. Comme le précise Johannes Stahl, les peintures étaient destinées à la vente. L'expérience fût de courte durée : « *Hugo Martinez permettait déjà à certains sprayeurs d'obtenir jusqu'à 3 000 dollars pour la vente d'un tableau, dans le cadre du projet des United Graffiti Artists. Cette organisation de production et de vente, dont la mise en place avait notamment fortement été motivée par des aspects sociaux, se désintégra dès 1975.* »³²⁷ Natalie Hegert a précisé le rôle social du projet de Hugo Martinez. Selon elle, l'étudiant voyait dans l'encadrement d'atelier de peintures sur toile, un moyen de distraire les jeunes de milieux défavorisés de la violence de la rue. L'auteur explique aussi que l'accès à ces ateliers était réservé à des graffiteurs s'étant démarqués par leur créativité et leur productivité. Le groupe UGA réunit des « maîtres » du graffiti dans le but de l'amener au rang d'« art »³²⁸. En 1974, Jack Pelsinger a mis sur pied une organisation semblable, la *Nation of Graffiti Artists* (NOGA).

Dans les années 1980, les ventes de toiles peintes par des graffiteurs s'est accrue. À East Village, l'actrice Patti Astor et Bill Stelling ont ouvert, en 1981, la Fun Gallery. Elle ferma en 1985 et eu un rôle considérable dans l'artification du graffiti. Habituee des soirées branchées, Patti Astor connaissait de nombreux graffiteurs du métro de New York, tels que Futura 2000,

³²⁵ Roberta Shapiro (2007), « Art et changement social : l'artification », in Pierre Le Quéau (sous la dir. de), *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives*, Paris, L'Harmattan, p. 130.

³²⁶ Joni Maya Cherbo et Vera Zolberg (sous la dir. de) (1997), *Outsider Art : Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.

³²⁷ Johannes Stahl (2009), *Street art...*, op. cit., p. 151.

³²⁸ Natalie Hegert (2013), « Radiant Child : The Construction of Graffiti Art in New York City », *Rhizomes.net*, n° 25, janvier [en ligne].

Dondi, Lady Pink, Zephyr ou Lee. Elle leur permet de vendre des toiles, et de diffuser leur art dans les classes sociales supérieures. De même, elle exposa et commercialisa des œuvres signées Jean-Michel Basquiat et Keith Haring. En 1983, Patti Astor a tenu un rôle de journaliste dans le film *Wild Style*. Les graffiteurs qu'elle encadre sur toile et les danseurs *hip-hop* du *Rock Steady Crew* y jouent leur propre vécu. Le film a été diffusé en Europe. Ce fut une des sources d'influence majeure pour les premiers graffiteurs de l'ancien continent³²⁹.

Le collectionneur et historien de l'art Sidney Janis, avec Dolores Neumann, sa compagne, a rassemblé, au début des années 1980, des toiles peintes à la bombe par les graffiteurs les plus représentatifs de l'époque des métros. Cette collection a été déposée en Suisse. Elle forme le socle de la fondation Speerstra, ouverte au public³³⁰. Sidney Janis a nommé, en 1983, *post-graffiti* le mouvement de peintures inspiré du graffiti et faites sur toiles. Après avoir visité New York, le galeriste Yaki Kornblit a ouvert à son tour une galerie dédiée au graffiti, à Amsterdam. À Zurich, après avoir exposé les artistes du pop art, le galeriste Bruno Bischofsberger a également accueilli, sur ses cimaises, les toiles de graffiteurs. Il contribua notamment à faire connaître l'œuvre de Jean-Michel Basquiat en Europe.

B. 3. Photographie

En parallèle, des expositions de toiles peintes à la bombe aérosol par des graffiteurs, des photographies de leurs graffiti, *in situ*, commencent à être publiées. En 1973, Richard Goldstein propose un article intitulé « Graffiti hit parade »³³¹. Jon Naar et Norman Mailer photographient des *tags* pour un reportage. Elles seront rééditées en 2009³³². Ces premières publications, consacrées à l'émergence du mouvement *tag* n'ont que récemment suscité un intérêt des amateurs. Elles permettent de saisir les bases du mouvement graffiti contemporain en tant que phénomène signataire, juvénile, masculin, populaire et urbain. Dans la partie précédente, j'ai abordé les représentations négatives suscitées par les *tags* en Amérique dans les années 1970 et 1980.

C'est au début des années 1980, et pour des formes de graffiti plus élaborés, qu'un engouement plus déterminant s'est profilé à l'égard des graffiteurs du métro new-yorkais.

³²⁹ Charlie Ahearn (1983), *Wild Style*, New York, Pow Wow Productions, 1983.

³³⁰ Cf. www.fondation-speerstra.ch.

³³¹ Richard Goldstein (1973), « Graffiti hit parade », *New York magazine*, mars, pp. 40-43.

³³² Norman Mailer et Jon Naar (2009), *The Faith of graffiti*, New York, Prestel (1^{re} éd. américaine : 1974).

Martha Cooper, qui a étudié la sociologie, les photographes Henry Chalfant et James Prigoff sont trois acteurs majeurs de la reconnaissance du graffiti en tant que mouvement artistique. Ils ont successivement publié, *Subway Art*³³³ et *Spraycan Art*³³⁴. Bernard Fontaine qualifie ces deux ouvrages réunis de « bible du graffiti ». Alors que le premier documentait les graffiti du métro new-yorkais, le second traite des graffiti muraux peints, les années suivantes, aux États Unis ainsi que dans les capitales européennes. Les fresques présentées dans le deuxième volume sont inspirées des photographies du premier. Elles témoignent d'une progression technique, d'une diffusion géographique du graffiti : « En 1984, la bible du graffiti Subway Art arrive des États-Unis, fixant les codes et les styles du writing. L'ouvrage remporte un succès international. Rapidement les Européens s'en inspirent pour monter leurs groupes (les crews) et élaborer leurs styles. En plus de l'apport savant d'un livre, des échanges humains entre writers américains et européens assurent un développement et une maturation des graffiti new-yorkais dans de nombreux pays d'Europe. »³³⁵ Natalie Hegert note que les éditeurs américains se montraient réticents à publier *Subway Art*. C'est par défaut que l'ouvrage a été publié par une maison d'édition anglaise, chez Thames et Hudson³³⁶.

B. 4. Graffiti et milieu de l'art, du « sauvage » au « civilisé »

Les relations tissées entre les graffiteurs et les acteurs de leur promotion dans le marché de l'art et de l'édition sont complexes. Elles s'inscrivent dans des rapports d'observateurs à observés. Le début des années 1980 est alors marqué par l'effacement des graffiti sur les wagons du métro de New York. Les graffiteurs voient la disparition de leurs fresques. Beaucoup ont été interpellés, payent des amendes ou purgent des peines de prison. Peindre sur toile a été une manière de sauvegarder des représentations de ce qu'ils avaient été capables de peindre sur métro, de préserver un témoignage de leur culture.

La réception des toiles ou des photographies par les publics, selon Johannes Stahl, relevait plus d'une considération bienveillante d'un folklore populaire que d'une reconnaissance artistique : « La fascination n'émanait donc pas tant des images ou des objets représentés, mais plutôt du mode de vie des sprayeurs. Leur statut illégal, qu'ils soient originaires de "bidonvilles", comme on se plaisait sans cesse à le souligner, et surtout leur intégration dans

³³³ Henry Chalfant et Martha Cooper (1984), *Subway Art...*, *op. cit.*

³³⁴ Henry Chalfant et James Prigoff (1987), *Spraycan Art...*, *op. cit.*

³³⁵ Bernard Fontaine (2012), *Une histoire du graffiti...*, *op. cit.*, p. 82.

³³⁶ Natalie Hegert (2013), « Radiant Child : The Construction of Graffiti Art »..., *op. cit.*

l'univers de la mode, du rap et de la breakdance, s'avéraient tout aussi intéressants. La peinture exprimait certes visuellement cet "urban high folk art", mais n'était pas perçue comme donnant naissance à des "œuvres d'art". »³³⁷ C'est en tant que curiosités ethnographiques qu'ont pu être appréhendés les graffiti. Ils représentent l'altérité de nos sociétés : *« Même si de nombreuses expositions étaient déjà organisées dans les galeries d'art et qu'en Europe les musées faisaient même parfois l'acquisition de ces nouvelles images, les graffiti demeuraient ici cantonnés à un domaine comparable à celui des arts visuels africains. »*³³⁸

L'ethnologisation du graffiti a été un frein, d'après Johannes Stahl, pour son appréhension en tant qu'art : *« Ainsi, ils se trouvaient exclus du cercle restreint de la production artistique contemporaine. Ces expositions leur reconnaissent certes une capacité à exercer une influence notoire sur l'art actuel, mais pas de représenter eux-mêmes un art visuel propre. »*³³⁹ Adoptant le langage qui servait à les décrire, comme le colonisé de Frantz Fanon³⁴⁰, les graffiteurs participèrent à l'alimentation de leur discrédit : *« En Europe, les sprayeurs ouvraient malheureusement souvent la voie à des malentendus. Ils négligeaient les composants politiques des images exposées dans l'espace public, si fréquemment débattus, ou les balayaient par des commentaires comme "je me fais juste plaisir". L'attitude adoptée par les writers eux-mêmes alimentait aussi certains préjugés. À quelques exceptions, ils s'affirmaient comme un groupe et se présentaient (avec le rap et l'electro boogie) plus comme un phénomène socio-culturel issu de l'infatigable métropole que comme des artistes plasticiens sérieux et impliqués dans le débat actuel sur l'image. »*³⁴¹

Les distance des graffiteurs au champ artistique conventionnel, et l'incompréhension de leur langage par les publics de l'art sont des raisons invoquées par Johannes Stahl pour expliquer les difficultés de l'artification du graffiti : *« Les images, souvent vite exécutées, leurs auteurs oubliaient peut-être parfois qu'elles étaient destinées à être exposées des années durant aux regards avertis des amateurs, dans des collections privées ou des musées. Et le public était parfois dépassé et incapable de comprendre cette nouvelle conception de soi affichée par des artistes, dont les orgies de couleurs exprimées avec grande verve émotionnelle avaient leurs*

³³⁷ Johannes Stahl, *Street art...*, op. cit., p. 145-146.

³³⁸ *Ibid.*, p. 131.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Frantz Fanon (2002), *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte (1^{re} éd. : 1961).

³⁴¹ Johannes Stahl, *Street art...* op. cit., p. 154.

*propres traditions formelles, représentaient un processus encore relativement ouvert et alimentaient peu d'attentes historiques, intellectuelles ou spirituelles. »*³⁴²

Graffitiurs et galeristes proviennent de milieux sociaux que tout distingue. Leur relations sont interculturelles et hiérarchisées : « *L'exposition de certaines de ces images au sein de galeries d'art constitue bien plus qu'une simple tentation d'associer certains contextes spatiaux à l'impression visuelle produite par les rames de métros taguées : elle traduit un mépris évident du travail réalisé en tant que composition picturale individuelle. On observait alors une sorte d'échange comparable à ceux des temps coloniaux : des matières premières étaient troquées d'un côté contre la création d'une superstructure sociale de l'autre côté. »*³⁴³ Natalie Heger utilise le néologisme de « *gallery-ization* », que l'on pourrait traduire par « *galerisation* », pour décrire le processus de mise en rapport des graffitiurs aux galeristes. Elle rapporte les éléments du débat qui anime alors le milieu artistique et celui du graffiti. Pour de nombreux critiques d'art, les graffiti sur toiles n'ont aucune valeur artistique. De leur côté, des graffitiurs accusent leurs pairs de trahir la démarche « authentique » du mouvement en tant que pratique libre et gratuite. Natalie Heger relaye l'interprétation faite par Phase 2 du concept de *post-graffiti*, émis par Sidney Janis. Selon le graffitiur, ce concept a une fonction d'infériorisation et de normalisation. Il signifie qu'« après » avoir été le signe de la transgression adolescente, le graffiti peut et doit être converti en art mature, « éduqué »³⁴⁴. Entre le « civilisé » et l'« éduqué », dans l'ordre des représentations, la frontière est mince.

Le titre du film *Wild Style* (Style sauvage) ou, plus récemment l'exposition présentée par Alain Dominique Gallizia au Grand Palais et consacrée à « *L'Art sauvage* »³⁴⁵ traduisent, par les mots, une relation de dominants à dominés, héritée de l'idéologie coloniale et toujours présente entre les graffitiurs « encadrés » et leurs « alliés ». Alain Dominique Gallizia a mis à disposition un atelier à des graffitiurs, surtout Américains et Français de la *old school*, pour peindre des toiles sur le thème de l'amour. Bien que saluée par la presse, un numéro hors-série du magazine *Connaissance des Arts* lui a même été dédié, cette exposition a vivement été critiquée par Honet, lui-même graffitiur artistiquement reconnu. Interrogé sur la question par Éric Fournet, il a réagi dans les colonnes de la revue *Innercity*, spécialisée en graffiti : « *Je*

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*, p. 146-147.

³⁴⁴ Natalie Heger (2013), « *Radiant Child : The Construction of Graffiti Art in New York City* »..., op. cit.

³⁴⁵ Alain Dominique Gallizia, Dominique Le Floch et Françoise Monnin (2009), *Tag et graff au Grand Palais. La collection Gallizia*, in *Connaissance des Arts*, hors-série n° 392, janvier-mars.

me demande seulement quel est le but de cette expo. Exhiber du graffiti au public ? Comme s'il n'en voyait pas déjà assez dans la rue, chez Colette, à la télé, sur leurs Nike ou le cartable de leurs gamins ! Satisfaire le caprice de cet architecte qui s'est découvert un dada ? (Bourgeois un peu bohème qui collectionne les tags comme d'autres les papillons !). Satisfaire l'ego de certains, à la recherche d'une reconnaissance, qui ont l'impression d'avoir mis un pied au musée et de s'être fait un " pote " dans la jet-set de l'art contemporain ? »³⁴⁶ Ces quelques lignes montrent la distance qui sépare le musée de la rue. Précisant son inséparabilité d'avec son milieu d'origine, c'est comme étant intégré à l'ensemble des « cultures urbaines », qu'a été représenté, en France le graffiti à partir des années 1990.

³⁴⁶ Éric Fournet (2009), « Honet. Un héros de notre temps... », *Innercity*, n° 19, juillet-septembre, p. 20.

CHAPITRE XI

LA RECONNAISSANCE DES « CULTURES URBAINES »

A. « Cultures urbaines » : quelle définition ?

L'expression de « cultures urbaines » est aujourd'hui couramment évoquée. Qu'entend-on, au juste, par ce néologisme ? Lorsque l'on se réfère à une encyclopédie grand public, on obtient une définition plus que vague : « *La locution cultures urbaines, généralement employée au pluriel, recouvre l'ensemble des pratiques culturelles, artistiques et sportives issues de l'espace urbain.* »³⁴⁷ Du *skateboard* au graffiti, en passant par les échasses, le football ou le cinéma, l'appellation renvoie à des pratiques ayant pour point commun le fait d'être vécues en ville. L'émergence du concept est liée à l'arrivée, en France, du mouvement *hip-hop*, dans les années 1980. Cette définition des dites « cultures urbaines » est nettement insuffisante pour comprendre le phénomène de leur reconnaissance. Quels acteurs et quelles institutions l'ont porté ? Comment, et avec quelles visées et conséquences ? Voilà des questions auxquelles nous tenterons d'apporter un éclaircissement.

A. 1. « Cultures urbaines » et encadrement de la jeunesse

Dès les années 1980, des cours de danse *hip-hop*, des ateliers d'écriture ou de graffiti ont été programmés dans des Maisons des jeunes et de la culture (MJC). Créer des maisons pour la jeunesse est une idée qui a été portée, en France, par le socialiste Léo Lagrange, lorsqu'il était premier secrétaire d'État aux Sports et aux Loisirs, entre 1936 et 1938, durant le Front populaire. Son idée a ressurgi sous l'État français, du Maréchal Pétain, au début des années 1940. Il y avait alors les Maisons de jeunes de Vichy. En 1945, le socialiste André Philip travaille à dégager la propagande de Vichy des structures pour la jeunesse. Il crée les Maisons des Jeunes et de la Culture (MJC). L'objectif de ces maisons était, et reste, de permettre une responsabilisation et une autonomie des jeunes, de favoriser les initiatives citoyennes. Ce sont des lieux de rencontre, d'expression et d'échanges dont les activités proposées concernent la culture artistique et sportive.

³⁴⁷ fr.wikipedia.org/wiki/Cultures-urbaine.

Les deux principes directifs des MJC sont la laïcité et la participation démocratique. Les actions qui y ont lieu s'inscrivent dans le courant de l'éducation populaire : une culture par le peuple et pour le peuple³⁴⁸. Des années 1960 à fin 1970, pour dissuader les jeunes de rejoindre les bandes de « blousons noirs », les politiques se mobilisent en faveur des MJC. À partir de 1981, avec le gouvernement socialiste, l'objectif des MJC concerne l'insertion sociale des jeunes³⁴⁹. Le Premier ministre reçoit alors un rapport d'Olivier Schwartz sur les problèmes rencontrés par de nombreux adolescents³⁵⁰.

À la fin des années 1980, le Contrat de ville formalisera à nouveau les ambitions gouvernementales en termes d'encadrement de la jeunesse, de cohésion sociale et de citoyenneté. Pour Florian Lebreton, « *les acteurs politiques ont alors trouvé dans les "cultures urbaines" un levier à leurs politiques urbaines et culturelles dans le cadre du lancement d'un Contrat de ville et d'un programme de recherche interministériel "culture en ville"* »³⁵¹.

A. 2. « Cultures urbaines » et Contrat de ville

Le Contrat de ville a été créé par la loi du 10 juillet 1989 pour intervenir sur le logement, l'environnement, les transports, la sécurité, la culture, le sport et les services sociaux. Le 30 juin 1998, le Comité interministériel des Villes a réprécisé les principales orientations de ce texte. Les quatre objectifs mis en avant sont de garantir le pacte républicain, de renforcer la cohésion sociale, de mobiliser autour de projets collectifs, de construire un nouvel espace démocratique avec les habitants. Le 31 décembre 1998, le Premier ministre socialiste Lionel Jospin a précisé dans une circulaire : « *Le Contrat de Ville constitue le cadre par lequel l'État, les collectivités locales et leurs partenaires s'engagent à mettre en œuvre, de façon concertée, des politiques territorialisées de développement solidaire et de renouvellement urbain, visant à lutter contre le processus de dévalorisation de certains territoires de nos*

³⁴⁸ Nathalie Boulbès (2003), *MJC, un demi-siècle d'histoire*, Paris, INJEP.

³⁴⁹ Laurent Besse (2008), *Les Maisons des jeunes et de la culture, 1959-1981. De l'été des blousons noirs à l'été des Minguettes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

³⁵⁰ Olivier Schwartz (1981), *L'Insertion professionnelle et sociale des jeunes. Rapport au Premier ministre*, Paris, La Documentation française.

³⁵¹ Florian Lebreton (2010), *Cultures urbaines et sportives « alternatives ». Socio-anthropologie de l'urbanité ludique*, Paris, L'Harmattan, p. 88.

villes. »³⁵² Afin de lutter contre la ségrégation urbaine et sociale, le Contrat invite les habitants à prendre part aux décisions des élus, en tant que forces de propositions et d'actions. Il préfigure la « démocratie participative ».

Ce Contrat de ville a été remplacé, pour la période 2007-2013, par une appellation plus explicite : le Contrat urbain de Cohésion sociale (CUCS). L'encadrement des pratiques juvéniles urbaines liées au *hip-hop*, à partir des années 1980, était avant tout présenté, par les politiques, comme une manière de répondre aux problématiques de l'exclusion sociale de la jeunesse, de la délinquance. La valeur de leurs pratiques n'était alors que très peu présentée et reconnue. Elle n'a cependant pas tardé à être revendiquée, notamment dans le milieu associatif, et à être entendue par les institutions culturelles.

B. Un réseau associatif de promotion des « cultures urbaines »

Dans le but de favoriser la reconnaissance des « cultures urbaines », et la reconnaissance artistique du graffiti, un réseau associatif s'est mis en place. Les acteurs de ce réseau porteront leurs projets au ministère de la Culture et de la Communication.

B. 1. De la Fédération nationale des Cultures urbaines (FNCU) à l'Observatoire national des Cultures urbaines (ONCU)

En 1998, à Toulouse, des groupes de *hip-hop* se sont réunis pour débattre de leurs relations aux institutions. Le principal élément qui ressort de ces discussions concernait les difficultés rencontrées par ces participants pour bénéficier de subventions. L'année suivante, en 1999, toujours à Toulouse, autour de Fabrice Bach a été formalisée la Fédération nationale des Cultures urbaines, la FNCU. La FNCU est un réseau d'acteurs travaillant en autonomie et recherchant des solutions afin de valoriser les « cultures urbaines ».

L'objectif de cette structure est de favoriser la reconnaissance institutionnelle de ces cultures sur l'ensemble du territoire, de participer à la professionnalisation de ses acteurs, de soutenir leurs projets. En décembre 2010, la Fédération nationale des Cultures urbaines a été

³⁵² Lionel Jospin (1998), « Circulaire du 31 décembre 1998 relative aux contrats de ville », www.legifrance.gouv.fr.

remplacée par l'Observatoire national des Cultures urbaines, l'ONCU³⁵³. C'est un organisme indépendant, régi par la loi de 1901. L'ONCU est, aujourd'hui encore, dans une phase de construction. Il est constitué d'un réseau d'acteurs issus de différentes sphères (des enseignants, des formateurs et des chercheurs, des représentants de l'État et des pouvoirs locaux, des membres de secteurs associatifs, des entreprises et des journalistes) et vise à mobiliser les acteurs qui font vivre les « cultures urbaines ».

B. 2. La charte des « cultures urbaines » : un texte normatif

Le Mouvement associatif pour les Cultures urbaines (MAPCU) est un autre réseau, lié à l'ONCU et s'inscrivant dans le processus de reconnaissance des « cultures urbaines »³⁵⁴. Il est ancré dans la région Midi-pyrénées et regroupe un millier d'adhérents. Sous la forme d'une charte, ont été formulées un certain nombre d'exigences pour désigner ce qui appartient ou non aux « cultures urbaines ». Les valeurs qui y sont déployées sont, en premier lieu, celle d'America Bambaataa, le fondateur, en 1973, de la Zulu Nation. La Zulu Nation aspirait à faire cesser les violences entre les gangs par la culture *hip-hop*, la coopération artistique plutôt que l'opposition physique. Son adage fut : « *Peace, unity, love and havin' fun.* »

Parmi les caractéristiques définissant l'appartenance d'une personne au mouvement des « cultures urbaines », sont mentionnés : « *la solidarité* », « *le respect* », « *l'esprit critique* », « *l'honnêteté* », « *la transparence* ». Les propositions d'America Bambaataa ont été suivies par une partie des amateurs de *hip-hop*, mais pas tous. Si le rap fait partie des dites « cultures urbaines », les propos qui se dégagent de certains textes sont plutôt éloignés de cette charte. Concernant le milieu du graffiti, force est de constater que le respect des institutions, l'honnêteté, sont des valeurs n'étant pas toujours à l'ordre du jour.

Engagés dans une démarche de reconnaissance, de professionnalisation, les acteurs du mouvement associatif pour les Cultures urbaines se démarquent par leur intériorisation des exigences sociales dominantes. Ainsi, on peut affirmer que leur charte a une fonction de normalisation. Elle aurait pour effet d'exclure des « cultures urbaines » les individus engagés dans des carrières transgressives, soit une grande majorité de graffeurs. La réalité est plus

³⁵³ Cf. www.oncu.fr.

³⁵⁴ Cf. www.mapcu.fr.

nuancée. Le ministère de la Culture et de la Communication apportera un soutien au milieu du graffiti. Cette politique culturelle a été sujette à controverse.

C. La reconnaissance des « cultures urbaines » par le ministère de la Culture et de la Communication

Les revendications, portées dans les milieux associatifs et concernant la reconnaissance des « cultures urbaines », ont été prises en considération par les institutions culturelles, en particulier par le ministère de la Culture et de la Communication. Dans un premier temps, nous présenterons la politique de reconnaissance engagée par le ministère, depuis une vingtaine d'années. Le regard sera ensuite porté sur des critiques portées à ces actions.

C. 1. Une politique de reconnaissance

Entre 1959 et 1969, André Malraux fut ministre des Affaires culturelles. Il participera à la création du ministère de la Culture et de la Communication et à la décentralisation des décisions en matière de politiques culturelles. En 1963, il a porté la création d'un Comité régional des Affaires culturelles (CRAC), qui aboutira en 1968 à la création des Directions régionales des Affaires culturelles (DRAC).

Les revendications portant sur la reconnaissance des « cultures urbaines » ont été portées aux acteurs politiques dès les années 1990. En 1991, Jack Lang, alors ministre de la Culture sous la présidence de François Mitterrand, présente une exposition sur le graffiti, à Paris, au musée des Monuments français. Du côté de l'opposition, une irritation est exprimée. Dans *Le Figaro*, on dénonce le ministre pour sa complaisance à l'égard de délinquants. Le 17 décembre, les accusés de la station du Louvre, dégradée en mai, étaient invités pour réaliser une performance. Le 25 février, lors d'une conférence de presse, le maire de Paris Jacques Chirac (RPR) proposait, en réaction, de réglementer la vente des bombes de peinture.

En 1999, dans le gouvernement de Lionel Jospin, la ministre de la Culture et de la Communication Catherine Trautmann œuvre à mettre en lien les « cultures urbaines » avec le Contrat de ville. Les années suivantes, ce même ministère révèle un engouement amoindri pour les « cultures urbaines » jusqu'à l'arrivée de Renaud Donnedieu de Vabre dans le

gouvernement Raffarin. Du 13 au 15 octobre 2006, au Grand Palais, à Paris, s'est tenue « Rue », une exposition ponctuée de démonstrations des différentes disciplines liées aux « cultures urbaines ». Avec près de 45 000 visiteurs en seulement trois jours, c'est un événement témoignant de l'engouement des Français pour des offres culturelles émergentes. Le ministre a alors commandé un rapport, faisant l'état des lieux des « cultures urbaines » en France, à Loïc Lafargue de Grangeneuve, Isabelle Kauffmann et Roberta Shapiro. Il a été rendu au ministère en 2008 et précise quelles sont les actions engagées sur le territoire pour la reconnaissance de ces cultures urbaines³⁵⁵.

Dans un premier temps, ce rapport apporte une tentative de définition des « cultures urbaines ». Puis il présente un recensement des principaux festivals et acteurs du territoire, les lieux dédiés, les relais médiatiques, les publics. Dans un second point, le rapport met en avant les principales attentes des acteurs recensés des « cultures urbaines » ainsi que des propositions pour y répondre. À ce compte, les attentes exprimées concernent surtout l'attribution de moyens. Il s'agit, selon les auteurs, de mettre en place un réseau national d'experts, réuni en une administration centrale, dans les établissements publics nationaux, au sein de l'audiovisuel public, dans les DRAC. Un comité de pilotage aurait un rôle de coordination. Aussi, le rapport met en avant le besoin d'ouvrir davantage les institutions culturelles aux « cultures urbaines ». Il s'agit de mettre en place des lieux de diffusion, de production. Cela implique aussi la création de centres de ressources documentaires. D'autre part, il importerait de dégager des moyens, afin de financer ces projets, sur fonds publics et en sollicitant la générosité de mécènes. Enfin, le rapport souligne la nécessité d'améliorer la formation des acteurs de ces cultures, afin qu'ils transmettent au mieux leurs savoirs.

En 2008, avec Christine Albanel au ministère de la Culture et de la Communication, sous le gouvernement Fillon, une nouvelle ambition a émergé. Il s'agit de définir et d'étudier chaque discipline constitutive des « cultures urbaines », présentes alors depuis plus de vingt ans en France, et de leur donner un droit d'existence, une légitimité. La justification principalement évoquée est une conception des « cultures urbaines » comme un patrimoine actuel et à venir. Cette conception est rendue possible par un décroisement des patrimoines opéré depuis les

³⁵⁵ Loïc Lafargue de Grangeneuve, Isabelle Kauffmann et Roberta Shapiro (2008), *Cultures urbaines, territoire et action publique. Rapport final pour le ministère de la Culture et de la Communication*, Paris.

années 1970. Relativement à la reconnaissance du graffiti, un certain nombre de problèmes ont pu être soulevés.

C. 2. *La médiation culturelle à l'épreuve de la distinction sociale*

Vincent Dubois a analysé la valorisation du graffiti par les institutions culturelles, au début des années 1990. Trois expositions ont retenu son attention. La première, «*Hip-hop Dixit, le mouv' au musée* », était présentée à l'écomusée de Fresnes, du 8 juin au 15 septembre 1991. La seconde était montée au musée des Beaux-Arts Bossuet de Meaux, du 18 juin au 23 septembre 1991. La dernière s'intitulait «*Graffiti Art : artistes américains et français, 1981-1991* », et était organisée au Musée national des Monuments français, à Paris, du 6 décembre 1991 au 10 février 1992. L'auteur a observé un décalage entre les attentes des organisateurs de ces événements et la réception qu'ils ont suscitée³⁵⁶.

Les actions publiques alors menées résultaient de projets aux dimensions « sociales » et « culturelles ». L'ambivalence observée entre ces deux vocations renvoie à la manière dont les problèmes sociaux sont construits (par l'exclusion) et comment il est envisagé de les « solutionner » (par la médiation culturelle). Les graffiti remplissent des critères d'acceptabilité artistique formels. Le succès de précédentes expositions, à l'étranger, est une garantie pour un public curieux des arts populaires. L'exposition de l'écomusée de Fresnes était ethnographique. Pour Vincent Dubois, plus que représentative d'une culture existante, la mise en lien d'éléments étiquetés « *hip-hop* » contribue à la constitution de cette culture.

En plus de critères de légitimité artistiques et culturels, une vocation « sociale » caractérise les expositions de graffiti. Accorder une reconnaissance à ce mouvement provient d'une volonté politique d'atténuation du « malaise » des « jeunes de banlieues ». L'élévation du graffiti en tant qu'art concourrait à améliorer la reconnaissance des jeunes représentés par cet art. Ce serait une manière de lutter contre l'exclusion. Au-delà de considérations artistiques les mots-clefs des opérations de valorisation du graffiti sont « *prévention* », « *intégration* », « *insertion* ». En d'autres termes, Vincent Dubois nous invite à penser les expositions de graffiti comme une « *culturisation du social* » et comme une « *socialisation du culturel* ».

³⁵⁶ Vincent Dubois (1994), « Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière », *Revue française des affaires sociales*, vol. 48, n° 2, avril-juin, pp. 27-42.

Dans les écrits ministériels, on peut lire que l'objectif politique des expositions de graffiti est de « *ne plus isoler la jeune population immigrée en valorisant ses aspects les plus créatifs ; élargir le public des musées en suscitant un intérêt durable pour l'institution muséale de la part d'immigrés de la deuxième génération* »³⁵⁷. On pariait alors sur l'intégration de la jeunesse exclue, par la promotion de ses compétences : « *La formation des professionnels du champ culturel et l'action du ministère de la Culture en faveur de l'insertion sociale et professionnelle des jeunes issus de milieux défavorisés ont en commun le souci de faciliter la rencontre entre les jeunes et les langages artistiques et culturels. Elles contribuent également à l'affirmation du rôle de la culture comme secteur porteur d'emplois ou favorisant l'accès à l'emploi.* »³⁵⁸

À partir de l'analyse de 345 articles de presse relatifs aux expositions l'ayant intéressé, Vincent Dubois relativise la politique de valorisation du graffiti menée par le ministère de la Culture au début des années 1990. Celle-ci aura, selon lui, renforcé les préjugés négatifs à l'égard des « jeunes de banlieues » : « *Dans la mesure où le ressort de cette opération se veut avant tout symbolique - transsubstantiation des graffiti en objets d'art et intégration de groupes dominés par le biais de leur adoubement culturel -, c'est à l'aune des représentations qui en sont produites et, plus généralement, des représentations sociales qu'elle a activées qu'il convient d'en évaluer les effets. C'est ainsi l'analyse des réactions qu'elle a suscitées de la part des différents commentateurs qui permet de mesurer l'efficacité symbolique de ce type d'opération. Or, de ce point de vue, c'est pour une large part l'effet inverse de celui escompté qui est produit : plus que la reconnaissance sociale des groupes se réclamant du "hip-hop", les expositions, et principalement celle du Musée des monuments, ont contribué à réactiver les formes les plus violentes d'ethnocentrisme social. Plus que la production d'un consensus autour d'une acception élargie et intégratrice de la culture, elles ont suscité une polémique partisane mêlant les accusations de "démagogie" à celles de "décadence".* »³⁵⁹

Vincent Dubois parle de « triple décalage » entre le projet de médiation culturelle analysé et ses réceptions : « *Tout d'abord, ceux qui commentent ne sont pour l'essentiel pas ceux dont on attendait les commentaires. Il s'ensuit, et c'est le deuxième décalage, qu'il est moins question*

³⁵⁷ *Itinérance, itinéraires. Culture, insertion, jeunes* (1991), ministère du Travail, ministère de la Culture et de la Communication, Délégation interministérielle à l'Insertion professionnelle et sociale des Jeunes en difficulté, avril, p. 29.

³⁵⁸ *La Politique culturelle, 1981-1991* (1991), ministère de la Culture et de la Communication, Paris, p. 25.

³⁵⁹ Vincent Dubois (1994), « Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière »..., *op. cit.*, p. 38.

d'appréciations esthétiques que d'une pathologie sociale qu'il faut, selon les cas, regretter, redresser ou rejeter. On comprend dès lors qu'un projet culturel visant à la concorde sociale ait pu susciter la crispation de points de vue divergents sur le monde social et l'exaspération d'une polémique partisane. »³⁶⁰ De vifs débats ont, en effet, animé les médias français. Les qualités artistiques des graffiti exposés ont été contestées. Les adversaires du Parti socialiste ont accusé celui-ci de promouvoir une culture étrangère, violente, allant à l'encontre des valeurs françaises. Cité par Vincent Dubois, Fabrice Saulais du GUD (Groupe Union Défense) s'est exprimé dans la presse d'extrême droite : « *À plusieurs reprises, Jack Lang a manifesté publiquement son engouement pour le fléau urbain (et musical) que représente cette mode, exprimant souvent un racisme anti-Blanc et une profonde répulsion pour l'identité et la culture françaises [...]. Comment ne pas y voir un véritable camouflet socialiste aux Français ? Au lieu de promouvoir la culture française auprès des jeunes de 18-25 ans que l'on prétend intégrer, Jack Lang a donc décidé de procéder à la démarche inverse et d'imposer aux Français qui sont chez eux les souillures laissées par des étrangers inassimilables.* »³⁶¹

D. Le refus de la reconnaissance

Aucun des graffiteurs que j'ai rencontré ne m'a parlé du mouvement associatif pour les Cultures urbaines, ni même du ministère de la Culture et de la Communication. « Inassimilable » est un terme péjoratif mais qui définit, pas si mal que cela, un certain nombre de graffiteurs.

Jean-Charles peint des graffiti illégalement. C'est de participer à des échanges entre pairs qui l'intéresse, et non pas de se justifier aux profanes : « *Je ne cherche pas à expliquer ce que je fais et pourquoi. Je le fais pour mes potes, pour moi, pour les gens qui s'y intéressent, qui en font.* » Selon lui, les dispositifs dits de « valorisation » du graffiti relèvent plus d'entreprises de domestication : « *Moi, ce qui me dérange, c'est le côté faire du graffiti gentil et de dire que c'est ça le vrai graffiti.* » Pour Marc, ses graffiti n'ont que peu à voir avec de l'art. Il n'a pas la prétention de s'autodéterminer en tant qu'artiste. Ceux qui les verraient ainsi se tromperaient : « *Je ne me considère pas comme un artiste. Je ne pense pas que je fais de l'art. Moi, je fais du graffiti. Après, ça va sûrement me faire plaisir qu'on me dise que ce que je fais*

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Fabrice Saulais (1991), « Lang fait entrer le rap au musée », *Minute-La France*, 5 juin.

c'est de l'art. C'est un peu flatteur. Je ne pense pas que ce que je fasse ce soit de l'art et je ne le fais pas dans ce but-là. » Reconnaître une valeur artistique à un graffiti peut être une mécompréhension. Jean-Charles ou Marc n'ont pas de liens avec le milieu culturel et se refusent à l'intégrer. La notion de contre-culture apparaît dès lors fondamentale.

D. 1. « Culture urbaine » ou contre-culture ?

En discutant avec un Fabien sur son implication à ne pas promouvoir ses productions, celui-ci répondit avec dédain : « *Il ne faut pas pervertir le hip-hop.* » Sous cette affirmation, on peut cerner plusieurs éléments : l'exaltation de la gratuité, de l'authenticité mais aussi la crainte d'être dépossédé, instrumentalisé en participant à des dispositifs de médiation culturelle. Kheira Belhadj-Ziane présente le mouvement graffiti comme une contre-culture populaire, juvénile et urbaine. Elle s'oppose à la vision de la culture populaire de Pierre Bourdieu, selon laquelle cette culture « *serait un dérivé impur de la culture savante, et qu'elle ne serait donc qu'une réinterprétation de ce qui existe déjà. En d'autres termes, il s'agirait de penser que le peuple n'a pas de culture propre du fait de son incapacité à créer, que le peuple ne dispose pas d'esprit critique si bien qu'il est obligé de suivre les normes imposées par les dominants* »³⁶².

Aussi, Kheira Belhadj-Ziane précise le lien entre dynamique culturelle du *hip-hop* et changement social : « *C'est dans une perspective de dynamique culturelle que l'on peut concevoir la culture hip-hop comme une culture populaire, complètement indépendante de la culture dite dominante, et comme infiniment créatrice. Le hip-hop est donc une contre-culture populaire, autonome, et il a un sens non seulement culturel, mais aussi artistique, puisque ses expressions musicales, corporelles, graphiques, sont codifiées par un esthétisme construit selon des règles figuratives propres et des techniques artistiques. Mais il a aussi un sens social et politique dans son sens le plus strict, puisqu'à l'origine, dans les conduites des pionniers du hip-hop, on retrouve une volonté d'éradiquer la violence extrême des gangs, et de transformer l'agressivité des jeunes en créations artistiques sublimées, grâce à des affrontements par le biais de la danse, de la musique ou des graffs'. Ce principe de l'affrontement par la compétition verbale, corporelle ou graphique est une valeur éthique, un véritable état d'esprit. Les revendications exprimées à travers lui sont absolument politiques*

³⁶² Kheira Belhadj-Ziane (2007), « Dynamique historique d'une contre-culture : la culture hip-hop », in Keira Beladaj-Ziane et Antigone Mouchtouris (sous la dir. de), *Actualité graffiti...*, op. cit., p. 24.

et sociales. La dénonciation des injustices et des inégalités sociales est l'armature de cette culture. Ces quatre mouvements : culturel, artistique, social et politique, sont indissociables les uns des autres. Il n'est pas envisageable de penser le hip-hop comme ayant simplement une fonction sociale et politique, et vice versa il n'est pas possible d'envisager cette culture comme simplement culturelle et artistique. »³⁶³

D. 2. Culture et contrôle. Sur des critiques de la promotion des « cultures urbaines »

Un article publié dans la revue *Offensive libertaire* tend à déconstruire de manière critique le sens donné au terme « cultures urbaines ». Pour son auteur, signant Chivain, le néologisme « cultures urbaines » n'est rien d'autre qu'un instrument linguistique de contrôle social : « De fait, le terme est apparu dans les circulaires des administrations dans les années 80 et 90, avec le dispositif du Contrat de ville, un contrat entre l'État et les collectivités locales mis en place par le socialiste Lionel Jospin, qui sous couvert de "lutte contre la ségrégation urbaine et sociale" consistait en fait à calmer le jeu dans certains quartiers jugés trop agités. Ce n'est pas un hasard si culture et urbanisme étaient des axes majeurs de ce dispositif. Ce que les collectivités ont alors choisi de nommer "cultures urbaines" est un processus qui en triant, rationalisant, institutionnalisant, voir professionnalisant des pratiques dérangeantes, vise à garder le contrôle de la ville. »³⁶⁴ Le terme « cultures urbaines » dépolitiserait la démarche de ceux qui intégreraient les dispositifs de reconnaissance proposés : « L'appellation "cultures urbaines", qui relève donc d'une stratégie de communication, permet d'évacuer toute dimension politique. Exit la "culture de rue", trop péjorative, et la "culture de classe", qu'on voudrait nous présenter comme désuète. Avec les "cultures urbaines", on aurait uniquement affaire à une culture de loisir... Ce vocable institutionnel accompagne une politique visant à garder le contrôle des gestes, de la parole, de l'espace. »³⁶⁵

Dans cette perspective, les dispositifs institutionnels de médiation sur les « cultures urbaines » seraient des moyens « d'occuper », à moindre coût, la jeunesse des villes et, par là, d'opérer un contrôle social de ses membres. En ces termes, les distinctions sociales persistent de par le

³⁶³ *Ibid.*, p. 33.

³⁶⁴ Chivain (2011), « Les « cultures urbaines » au secours de la paix sociale », *Offensive libertaire*, n° 29, mars, p. 10.

³⁶⁵ *Ibid.*

processus de reconnaissance de ces cultures : « *Tout le principe des "cultures urbaines" consiste donc à ingérer des pratiques considérées comme intéressantes (dans tous les sens du terme) mais trop épicées, les digérer à grands renforts de suc normatifs, pour enfin les régurgiter en une flaque aussi colorée que puante, mais acceptable. Comment fonctionne ce processus d'acceptabilité ? En ne gardant que la dimension esthétique du hip-hop, les marchands le rendent tolérable. Plus rien n'est politique, et tout est potentiellement "culturel". En d'autres termes, d'un coup de matraque magique, il n'y a plus ni antagonisme, ni domination, ni répression. Comme si racisme et classisme ne planaient pas en permanence sur le rap. Comme si les tagueurs pris en flagrant délit recevaient le même traitement que les infractions au code de la route. Tout le monde devient ami. Tout le monde devient acteur ou actrice d'un spectacle étrange, dont la niaiserie souriante égale sans peine la pièce de théâtre de fin d'année de l'école primaire.* »³⁶⁶

L'auteur poursuit son incisive réflexion en précisant de quelle manière les discours institutionnels sur les « cultures urbaines » ont pour effet de favoriser une délégation du maintien de l'ordre des forces de police aux animateurs de ces dites « cultures ». On a affaire ici à une critique radicale de la « démocratie participative » : « *Mais pourquoi et comment de si nombreuses personnes se glissent sans rechigner dans les costumes ridicules qu'on leur tend ? Plus efficace que la contrainte directe, l'illusion d'être partie prenante de l'écriture du scénario fait son effet. On peut bien proposer de modifier légèrement une réplique, c'est le metteur en scène qui aura le dernier mot. On peut bien suggérer des emplacements de "murs d'expression libre" potentiels, c'est la mairie qui décidera lequel est le plus éloigné des rues piétonnes du centre-ville. L'idéologie de la "démocratie participative" dont nombres d'"acteurs" et d'"actrices" des "cultures urbaines" se réclament, repose sur ce mécanisme : notre avis n'est appelé que sur des questions secondaires, le but étant avant tout de nous faire adhérer à un système que nous subissons. Cela permet aussi, en dépolitisant les "débats", de désamorcer les conflits, et par là, de maintenir la paix sociale. De cette manière, des kilos de bons citoyens tombent dans le panneau. Croyant "s'engager" pour la collectivité, ils et elles font insidieusement mais pleinement le jeu du pouvoir. L'État trouve ainsi, dans l'intermédiaire vigoureux de la "société civile", une manne de volontaires à laquelle il peut sous-traiter une partie du travail ordinairement réservé à la police : le maintien de l'ordre.* »³⁶⁷

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Ibid.

La diversité des référents culturels des graffiteurs peut en amener certains à ne pas se reconnaître dans les dispositifs de médiation de leurs activités. Jean-Charles a déjà assisté à des festivals de promotion des « cultures urbaines ». Graffiti, danse et musique *hip-hop* sont toujours présents. Lui, ne se reconnaît pas dans les mises en scène de ses activités : « *Les événements qu'organisent les municipalités pour le hip-hop peuvent être intéressants. Je ne suis pas négatif par rapport à ça. Je pense qu'il y a des gens qui ont envie de voir ça. Les personnes qui viennent à ces événements se sentent concernées parce qu'elles baignent là-dedans depuis plus ou moins loin. Il y a aussi des gens qui n'y connaissent rien et qui viennent voir. Des gars aiment faire des peintures sur des planches. Si c'est leur délire tant mieux. Mais moi, dans ma démarche, ça ne m'intéresse pas. Je n'aime pas trop la peinture légale. Des mecs qui font des graffiti sur des planches, avec des mecs qui tournent sur la tête et avec une platine, ça ne me fait pas vibrer.* » Jean-Charles sent sa pratique du graffiti infériorisée par la reconnaissance d'un graffiti « polissé » : *C'est un peu comme de dire : "Regardez ! Il y en a qui font ça sur des planches pendant que d'autres dégueulassent la ville !" Je pense que les gens des villes qui organisent ça, se disent qu'ils font quelque chose pour les jeunes, que c'est bien. Ils sont bien-pensants. Je n'en veux pas aux gens qui montrent un côté positif, en tout cas moins agressif du graffiti. Là, enfin, les gens voient des graffeurs peindre en vrai. Peut-être que ça dédramatise le truc. Ils peignent pendant cinq heures. Ils mettent énormément de bombes dedans. Du coup, ça passe encore mieux.* » Commentant ces démonstrations, Malik les rapproche de celles qui avaient lieu dans les zoos humains. La récréation cadrée de situations vécues est, selon lui, caricaturale. Elle renforce une relation d'étrangeté, d'exclusion.

Honet n'a plus rien à prouver en tant que graffiteur ni en tant qu'artiste. Il vit de sa pratique. C'est avec véhémence qu'il revient sur les dispositifs habituels d'exposition du graffiti : « *C'est tellement facile de monter une énième foire avec tous ces petits arrivistes dont les seuls graffiti se trouvent dans les ruelles entre chez Agnès B et le Grand Palais ! Non, je parle de vrais, de ceux qui ont fait leurs preuves dans la rue, le métro ou simplement dans les terrains vagues. Peu importe tant que leur démarche est sincère. Et ce qui définit cette sincérité, c'est la complexité de leur personnalité, l'évolution de leurs expérimentations, ceux qui cherchent avant tout à ne pas ressembler aux autres, qui savent se remettre en question, prendre des risques et qui se trompent parfois (souvent). C'est l'authenticité du personnage qui fait sa grandeur... Ces virtuoses du graffiti ne sont pas durs à trouver, nous les connaissons, malheureusement ils ne savent pas toujours se vendre. Ils ne passent pas leurs*

journées à gratter à la porte [...]. Les puristes sont plus durs à gérer, plus durs à cadrer, les hors-normes, les introvertis, les autistes... Et parce que ce qui les motive n'est pas le profit mais leur sensibilité, leur rage ou leur intelligence, leur vision aura toujours une longueur d'avance [...]. Marre du politiquement correct, du street-propre sur lui, des rebelles du premier rang, des "Bonjours" et des "Merci, la caisse c'est par ici", du vide, du creux, du zéro talent, du graffiti décoratif, des bad toys pour les good boys, de faire des trucs " tous ensemble" comme si j'étais ton pote ! Moi je veux de l'esprit, de l'élégance, du scandaleux, de l'introspectif, du torturé, de l'émotif, de la déviance, du vitriol, des problèmes avec la justice, brûler Futura 2000... Je veux un truc qui ne plairait pas à ma mère ! »³⁶⁸

Les critiques visant la reconnaissance positive du graffiti, du *street art*, doivent-elles être des obstacles à la mise en place de dispositifs de médiation culturelle sur ce sujet ? Il est préférable de penser que la mise en perspectives de ces défauts, comme le suggère Marc Hartzfeld, est un tremplin : « *La France est inscrite dans une tradition très ancienne de protection et de stimulation de la vie artistique par l'État qui, dans un passé récent, a été incarnée par Malraux et Jack Lang pour le plaisir de tous. Cette tradition a cependant un léger travers, c'est celui de préférer les manifestations de l'art reconnu à la reconnaissance des arts populaires. C'est une préférence, car les deux grandes figures que je viens d'évoquer ont justement su ménager certaines attitudes réceptives pour les arts populaires. Les maisons de la culture d'André Malraux (pour ne citer qu'elles) sont une tentative volontariste de diffusion de la culture en milieu populaire ; le ministère de la Culture de Jack Lang a largement contribué à la reconnaissance des musiques dites actuelles (pop et rap) et de formes de travail artistique à l'époque encore marginales [...]. Cependant, non seulement le travail de reconnaissance n'est jamais achevé, mais il tend à se défaire aussitôt tissé : la culture reconnue se considère naturellement comme la culture tout court, repoussant la culture populaire inédite au rang du folklore divertissant et léger auquel son nom invite. Le chantier qu'il s'agit de maintenir ouvert n'est pas considérable au plan de l'effort matériel, mais il est d'une vigilance exigeante. Il ne s'agit pas de déployer généreusement les arts populaires au sein de l'institution culturelle. Ce qui fera basculer la considération vers les catégories populaires sera non seulement une reconnaissance des objets artistiques, mais du processus de création artistique : les modes de production, les formes de production, les modes de diffusion et, finalement, les artistes eux-mêmes dans l'attitude transgressive qui leur*

³⁶⁸ Éric Fournet (2009), « Honet. Un héros de notre temps... », *op. cit.*, p. 22.

est propre. Inviter les œuvres d'un tagueur de cité à Beaubourg est un geste remarquable, mais il prive les œuvres en question de la vigueur créative attachée à l'exercice du tag : l'anonymat, la gratuité, l'interdit, la nuit. Il en va tout autant de la break-dance, du smurf, du graff et de tant d'autres manifestations. Sans prétendre disposer des solutions au paradoxe que je pose, je suggère qu'il impose des exigences de délicatesse et de respect d'un art qui, comme l'ont été le romantisme ou le surréalisme à leur époque, puise sa créativité majeure dans une intégrité transgressive »³⁶⁹. L'artification peut avoir une connotation négative. Le processus fait penser à une fabrique de l'artificiel et d'une destruction de l'authenticité.

Pierre Francastel rappelle que « *tout objet d'art est un lieu de convergence où l'on trouve le témoignage d'un nombre plus ou moins grand, mais qui peut être considérable, de points de vue sur l'homme et sur le monde* »³⁷⁰. Sur l'articulation de l'homme en son monde, Roberta Shapiro propose de voir, avec la performance artistique dans l'espace public, une des formes d'expression les plus représentatives du concept contemporain de personne : « *L'accent est mis sur l'art comme activité plutôt que comme objet. Ceci peut être mis en relation avec le "basculement post-moderne" des mondes de l'art après 1960 environ et la banalisation des performances, mais aussi avec les transformations globales de la conception de personne dans nos sociétés. Selon cette conception, tous les individus sont porteurs d'une authenticité profonde dont la réalisation expressive est légitime, et qui peut légitimement être rendue publique. Sous ce rapport, tous sont égaux. L'art, comme expression dans l'espace public du Soi profond, est l'une des voies privilégiées de cette réalisation, qui vaut affirmation identitaire des individus et des groupes. Ainsi, l'artification est l'une des modalités d'un processus plus général d'objectivation et d'institution de la culture qui s'appuie sur l'injonction générale de réalisation de soi.* »³⁷¹ La légitimation de la réalisation de fresques, dans l'espace public, s'illustre par la mise à disposition de murs d'expression libre par les municipalités.

³⁶⁹ Marc Hatzfeld (2006), *La Culture des cités. Une énergie positive*, Paris, Autrement, p. 101-102.

³⁷⁰ Pierre Francastel (1970), *Études de sociologie de l'art...*, *op. cit.*, p. 17.

³⁷¹ Roberta Shapiro (2007), « Art et changement social... », *op. cit.*, p. 132.

CHAPITRE XII

MURS D'EXPRESSION LIBRE

Johannes Stahl explique comment les murs dits « d'expression libre » ont émergé dans l'espace urbain : « À la réaction parfois compréhensible à l'inhospitalité des villes, constatée dès le début des années 1960 par Alexander Mitscherlich, cette évolution incita les auteurs des années 1960 à exiger des murs d'expression, garantissant un droit fondamental à la libre expression. Depuis, cette forme de participation politique s'est imposée en tant qu'outil tout à fait intéressant de l'action en faveur de la jeunesse et de l'activité syndicale. Il favorise l'échange d'intérêts et d'informations. Tel un livre d'or sur un mur, il contribue à la formation d'une volonté politique. »³⁷² Dans les années, 1980, les graffiteurs de New York créaient les *halls of fame*. Ils investissaient les murs des terrains de sports pour peindre des fresques. À Rennes, dans les années 2000, un important dispositif d'expression libre a été mis en place. Je l'ai étudié, de son origine à son appropriation par les graffiteurs et publics.

A. Le dispositif « *Graff' dans la ville* » de Rennes

À la base de la mise en place d'un dispositif de murs d'expression libre, à Rennes, un procès a fait jurisprudence. Ce dispositif marque le passage d'une politique hostile de la ville à l'égard des graffiteurs, vers une politique de reconnaissance.

A. 1. Du pénal au socioculturel

À Rennes, une scène graffiti a été développée dès les années 1980. Sans pouvoir donner un chiffre exact sur l'effectif des graffiteurs que l'on peut y croiser, ceux-ci sont assurément plus de deux cent. Dans la capitale bretonne, un certain nombre d'acteurs sont investis pour la reconnaissance des « cultures urbaines ». La politique socioculturelle mise en place semble, à bien des égards, ambitieuse quant à l'intégration du graffiti dans la ville. Depuis 2002, existe un dispositif nommé « *Graff' dans la ville* ». Auparavant, c'était principalement sous un angle répressif qu'était traité le phénomène. Une unité anti-graffiti existe depuis 1989. Un budget

³⁷² Johannes Stahl (2009), *Street art...*, op. cit. p. 90.

moyen de 400 000 euros y serait dédié annuellement. Des peines exemplaires ont été prononcées à l'égard de graffiteurs. Kodak, parmi d'autres, avait notamment écopé d'une amende de 40 000 euros en 2003.

En 1998, Breze faisait du graffiti depuis dix ans. Il avait déjà une importante renommée dans le milieu. Cette année-là, il s'est fait interpellé avec Rock alors qu'ils réalisaient une fresque sur un bâtiment de l'université Rennes 2. En correctionnel, le juge prononçait le non-lieu, considérant que la fresque en question était artistique et ne portait pas de préjudice. D'après Jacques Soulillou, l'idée selon laquelle l'artiste pourrait s'affranchir de la morale et des lois pour créer est profondément ancrée. L'art aurait une valeur supérieure aux juridictions communes. Il parle alors d'une « *impunité de l'art* »³⁷³. Depuis 1993, les deux peintres avaient multiplié des demandes de mise à disposition de murs d'expression libre à la mairie. Breze travaillait en tant qu'animateur au Centre régional d'information jeunesse (CRIJ). Le procureur fit appel de la décision du juge. À la Cour d'appel, Breze aura 1 500 francs d'amende avec sursis. Rock, quant à lui, devra les payer parce qu'il avait peint auparavant une fresque sur le mur d'une station d'épuration, route de Lorient.

Suite au procès, Breze, Dazen, Denz, Dezer, Keone, Moore et Rock ont fondé l'association *Graffiteam*³⁷⁴. En 2000, ils ont réalisé, sur un mur de la SNCF, au Colombier, une fresque de 150 mètres de long, avec des peintres français, belges, grecs [cf. annexe. Fig. 131-134]. En 2002, Breze a quitté le CRIJ pour se professionnaliser dans la réalisation de fresques décoratives et dans l'animation d'ateliers graffiti³⁷⁵. Les actions du groupe ont conduit les pouvoirs locaux à s'interroger sur l'intérêt d'une gestion du phénomène graffiti reposant principalement sur un modèle répressif. En octobre 2002 s'est déroulé le forum des initiatives. Durant cet événement, les représentants de la commune se sont prononcés pour accorder aux graffiteurs la possibilité de peindre légalement.

La création et la gestion d'un dispositif permettant de répondre à cette ambition ont été confiées au CRIJ Bretagne et à la mission Jeunesse de la ville de Rennes³⁷⁶. Les membres de l'association *Graffiteam* ont participé à cette action. C'est tout d'abord sur huit murs qu'a été

³⁷³ Jacques Soulillou (1995), *L'Impunité de l'art*, Paris, Seuil.

³⁷⁴ www.graffiteam.com.

³⁷⁵ Gaelt (2013), « Street Art : Breze, aux sources du graffiti rennais », <http://alter1fo.com>, 28 janvier.

³⁷⁶ <http://www.crij-bretagne.com/Dispositif-Graff-Rennes.html>.

légalisée la pratique du graffiti, puis sur vingt-cinq. À ce jour, entre trente et quarante murs, selon qu'il y ait des chantiers et des palissades, sont mis à disposition des graffiteurs. Ils sont répartis dans les différents quartiers. Des nouveaux murs sont encore recherchés. Au bord du canal Saint-Martin, les piles des ponts et un mur d'enceinte d'une usine désaffectée sont réservés aux graffiti. À Villejean, il y a le souterrain menant à la Faculté de sport. Il y a les murs extérieurs de l'ancienne brasserie Kronenbourg rue de Saint Héliier ou encore ceux du parking du Colombier. Les graffiti recouvrent entièrement ces murs. Il y a un renouvellement constant des inscriptions.

A. 2. *La lutte des places*

Au pied des murs d'expression libre de la ville de Rennes, règne une intense activité sociale de création. Pas une semaine ne se passe sans que de nouveaux graffiti y soient peints, les uns par-dessus les autres. Sur les murs du souterrain de Villejean, par exemple, il peut y avoir jusqu'à une trentaine de graffs', ainsi que des *tags* par centaines.

S'il existe une réglementation écrite régissant les murs d'expression libre de Rennes, elle reste largement ignorée de ses utilisateurs. Parmi eux, chacun tente d'imposer son interprétation de règles propres au mouvement graffiti et qui sont implicites. La compétition est une de ces règles, et tous les graffiteurs n'ont pas le même niveau. Les murs d'expression libre sont des terrains de tension entre graffiteurs. Le principal point de conflit réside dans le partage des places comme le dit Aimé : « *Des gens se battent pour que ça existe mais s'il n'y en a pas assez, on se repasse les uns les autres [...]. Ses murs ne sont pas suffisants pour contenir toute l'expression des gens de la ville.* »

La place occupée sur le mur par un graffiti est déterminée par la position de son auteur dans le champ. Comme l'expliquait Henri Lefebvre, l'espace est un produit social où se reproduisent des rapports sociaux³⁷⁷. Les graffiteurs les plus expérimentés, qui sont aussi les plus âgés, expriment la volonté de voir leurs fresques respectées des plus jeunes. Ils occupent les parties les plus en vue des murs en y investissant beaucoup de peinture. De la réalisation d'un aplat à l'élaboration collective d'un fond et à la production individuelle de graffs', certaines fresques ont été peintes sur plusieurs jours et avec une organisation préalable (réunion du groupe,

³⁷⁷ Henri Lefebvre (1974), *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.

préparation des esquisses, approvisionnement en matériel, répartition des rôles...). Seuls des concurrents sérieux sont, implicitement, admis à peindre par-dessus des fresques de ce type. Et encore, voilà un sujet à querelles. Un conflit artistique et générationnel lie les graffiteurs. Dans le cas où un graffiteur novice peint par-dessus une fresque, et qu'il ne parvient à faire mieux, son graffiti sera rapidement repassé. Le jeune pourra aussi être recherché et se voir sanctionner pour son irrespect.

Chaque mur d'expression libre est en perpétuel changement. Sur ces murs palimpsestes, à travers une dynamique de chevauchements et de superpositions des graffiti, on observe une dynamique sociale compétitive. Acquérir une place sur ces murs est une lutte contre l'éphémère. Son relatif succès est fonction de la place tenue dans le champ du graffiti. De par sa réputation sulfureuse, rares sont ceux qui s'avisent de repasser les graffiti de Kador, membre du groupe Ke De la Haine (KDH). Il a peint des *tags* illégalement dans tous les quartiers de la ville, et des fresques colorées, d'inspiration *old school*, sur les murs d'expression libre. Il s'attache à ce que plusieurs de ces fresques soient toujours visibles, à plusieurs endroits, comme pour signifier son ubiquité, sa puissance [cf. annexe. Fig. 180-189]. De même, lorsque les initiateurs du dispositif *Graffs' dans la ville* se réunissent pour peindre une fresque, elle peut rester quelque temps. Un graffiti de Breze est resté plusieurs années sur un transformateur électrique, situé à Villejean [cf. annexe. Fig. 138]. Sa maîtrise technique est saluée des initiés, qui respectent aussi son rôle dans la reconnaissance positive du graffiti. Jusqu'à sa destruction, un mur situé rue de Saint Hélier était le théâtre d'une lutte pour la permanence du nom. À côté du feu rouge, en une seule année, un graffiteur a réécrit son nom une dizaine de fois, parce qu'il était à chaque fois repassé. Son lettrage était quasiment toujours identique. Il était peint en chrome, avec d'épais contours noirs. Ses formes étaient simples et lisibles, recouvrant au moins trois mètres carrés. La détermination de ce graffiteur traduit que la visibilité du nom, et, par delà, la reconnaissance sociale, est un enjeu crucial au sein du mouvement graffiti.

Le samedi après-midi est sans doute le jour où la plupart des fresques sont peintes sur les murs d'expression libre. En semaine, des collégiens et des lycéens viennent voir les nouveautés. Parmi eux, il y a des graffiteurs débutants, des *toys*. Les auteurs de fresques ont l'habitude de percer leurs bombes, une fois vidées et avant de les abandonner. Sans cette précaution, les plus jeunes ont tôt fait d'en récupérer les dernières gouttes pour dégrader les fresques. Néanmoins, ils y parviennent, par leurs propres moyens. L'espace *toyé* est alors de

nouveau disponible pour qu'y soit superposée une nouvelle fresque. À hauteur d'homme, seuls des passages répétés assurent aux graffiteurs la présence permanente de leurs signatures sur les murs d'expression libre. Arak y peint très peu de graffiti, préférant choisir ses supports et graffiter dans l'illégalité. Néanmoins, comme ces endroits sont des lieux de sociabilités entre graffiteurs, il y a aussi peint, mais en hauteur. Avec des perches, des rouleaux et de la peinture en pot, il a fait des graffiti à plusieurs mètres du sol et qui n'ont jamais été repassés.

A. 3 Un week-end au pied du mur

Victor et Antonin ont la trentaine. L'un est au chômage, l'autre est intérimaire en usine. Ils pratiquent le graffiti depuis une quinzaine d'années. Renaud et Joachim sont plus jeunes qu'eux. Le premier est encore étudiant et le second recherche un emploi. Il vient de terminer un contrat. Ils ont débuté dans le graffiti, à force de fréquenter Victor et Antonin lors de soirées arrosées. Les quatre forment un groupe soudé. Je les ai rencontrés peignant une fresque, un samedi, puis je les ai accompagnés le week-end suivant, dans leurs activités.

Célibataires, Victor, Antonin, Renaud et Joachim passent tous leurs week-ends ensemble. D'un bar à l'autre, le vendredi soir est toujours festif. Ils ont toujours une bombe ou un marqueur pour taguer sur leur trajet, dans les rues. Le lendemain matin, vers quatorze heures, les compères se retrouvent. Deux ont une voiture. Première étape, la supérette. Il s'agit de prévoir assez de bière. Seconde étape, un magasin d'art où l'on vend des bombes de peinture. Du sol au plafond, contre un mur, sont empilées des centaines de bombes. Victor en achète une douzaine, Antonin trois. Renaud en a encore quelques-unes dans le coffre de sa voiture. Joachim n'a pas un sous mais il parvient à en voler deux. Une bombe coûte trois euros cinquante.

Durant la semaine, Antonin a vu, en allant au travail, que leur dernière fresque avait été repassée, par un groupe de jeunes. Ils ne les ont jamais vu mais leur style est maladroit. Le mur est situé à l'autre bout de la ville. C'est l'enceinte d'un ancien entrepôt. Ils y retournent, se garent à une centaine de mètres. Devant le mur, ils se répartissent l'espace, de manière à ce que leurs différents styles s'accordent. Ils décident aussi des couleurs qu'ils vont utiliser : du noir en contour, un dégradé de vert en intérieur et un sur contour rouge. Le fond blanc, de la fresque repassée est réutilisé. Victor et Antonin improvisent une esquisse au même endroit

que se trouvait leur ancien graffiti. Renaud et Joachim sont moins sûrs d'eux. Ils ont chacun préparé plusieurs croquis sur papier pendant la semaine et en choisissent un. Pendant deux heures, ils ne se parleront quasiment plus. Le son de billes dans les bombes occupe l'espace sonore. Quelques commentaires acerbes visent les graffiti repassés. De partiels souvenirs de la veille reviennent aux esprits et sont sujets à rigolade.

Le vert et le rouge sont des couleurs complémentaires. Un trait noir repasse l'esquisse et apporte à la fresque une dimension sombre, menaçante. Comme des armes, des flèches pointues prolongent les courbes des lettrages. Avec des traits blancs, des reflets sont posés. En tant que riposte, cette fresque est agressive. Elle met en scène la supériorité d'un groupe sur un autre. Pour point final, Victor inscrit : « *Fuck the toyz !* » Ils tiennent des archives sur leurs graffiti. Afin de les mettre à jour, ils prennent leur dernière réalisation en photo. Avant de partir du site, ils commentent un nouveau graff', peint dans la semaine par un de leurs amis. Il vient justement de téléphoner, proposant un rendez-vous. Une fois rejoint, au pied d'un autre mur d'expression libre, quelques bières sont encore bues et ils discutent des potins de la scène graffiti locale. Les graffiteurs débutants, qui avaient repassé la fresque du groupe, ont également peint ici. Par-dessus cette autre peinture, s'ensuit un « concours » de *throw-up*. En une dizaine de minutes et avec deux couleurs chacun, ils peignent leur nom avec des formes arrondies. Par là, ils tiennent à témoigner leur contrôle sur les différents murs d'expression libre de la ville.

B. Sur le boycott des murs d'expression libre par des graffiteurs

Les graffiteurs rennais se sont, pour la plupart, appropriés les murs d'expression qui ont été mis à leur disposition. Néanmoins, cela n'est pas le cas pour tous. Dans ces espaces, on peut voir une manière de lutter contre les graffiti illégaux. De même, la « liberté » d'expression y est cadrée. Certains graffiteurs, comme ceux du groupe VH (« Version Hash »), tournent le dos au dispositif municipal.

B. 1. Une liberté d'expression contrôlée

Johannes Stahl présente l'ambiguïté des espaces d'expression libre : « *En même temps, un tel dispositif ne représente rien de plus que la domestication pragmatique d'une idée*

*fondamentale, au sein d'un cadre limité et finalement contrôlable. »³⁷⁸ Au début de la mise en place du dispositif *Graff' dans la ville*, les représentants de la municipalité avaient posé pour condition que soit effectué un contrôle sur la manière dont devaient être réalisées les fresques. Ils auraient souhaité que les peintres se déclarent sur une liste, qu'ils se fassent ensuite attribuer des places sur les murs au gré d'un calendrier préétabli. Cette façon de gérer les graffiteurs n'a connu aucun succès. Ceux-ci réalisent leurs fresques en autogestion. Un règlement publié sur le site du CRIJ Bretagne régit quelles réalisations n'ont pas droit de citer sur les murs « d'expression libre » de Rennes : « *Le dispositif Graff, mis en place par la Ville de Rennes en partenariat avec le CRIJ Bretagne, propose un accès à des murs autorisés : l'accès à ces murs est libre. Les graffeurs peuvent aller peindre à tout moment sur ceux-ci sans demande d'autorisation préalable. Des plaques d'autorisation ont été posées sur ces murs pour certifier l'autorisation par la Ville de Rennes de la libre utilisation par les graffeurs de ces murs. Les réalisations effectuées sur ces murs devront entrer dans le cadre de la liberté d'expression et donc d'éviter : toute diffamation ou injure, toute incitation au crime, à la violence, à la discrimination, à la haine raciale, à l'usage, à la détention ou au trafic de stupéfiants, tout caractère licencieux ou pornographique... Les contrevenants à cette réglementation s'exposeraient à des poursuites judiciaires engagées par des particuliers et/ou par les pouvoirs publics. »³⁷⁹**

En 2005, les graffeurs Poch et Rock, des initiateurs du dispositif *graff'* dans la ville, ont peint une fresque, sur le mur d'enceinte de l'ancienne brasserie Kronembourg. Le fond de la fresque était rouge sang et vert kaki. De chaque côté, ils avaient peint leur nom, en noir, avec un contour blanc, en lettres gothiques. Au centre, un homme Noir en uniforme militaire tient en laisse deux chiens loups. Derrière lui, un soleil brille. En sous titre est inscrit « *Black Gestapo* ». C'est le titre d'un film réalisé en 1975, l'histoire d'un groupe fasciste Noir instituant une dictature. Des passants se sont offusqués de la scène, y voyant un appel à la haine, l'expression d'un racisme anti-Blanc. Certains ont envoyé des courriers à la mairie ainsi qu'à *Ouest-France*. La fresque aura été détruite. J'ai été informé qu'en 2010, sur le même mur, une fresque représentant une émeute entre manifestants et policiers, montrant les matraques des uns endolorissant les crânes des autres, a été effacée par l'unité anti-graffiti. Ré-effectuée par son auteur, elle a été à nouveau enlevée. Sur le mur du parking du

³⁷⁸ Johannes Stahl (2009), *Street Art...*, *op. cit.*, p. 90.

³⁷⁹ <http://www.crij-bretagne.com/Dispositif-Graff-Rennes.html>

Colombier, autre lieu « d'expression libre », une fresque jugée blasphématoire par le curé de la paroisse locale a aussi été effacée.

Ces trois exemples illustrent quels sont les critères d'acceptabilité des pouvoirs locaux (politiques et religieux), concernant les significations pouvant ou non être apportées à l'espace public. Sur les murs du dispositif *Graff' dans la ville*, l'expression y est libre lorsque sa dimension critique n'est pas flagrante... Dans le cas contraire, un droit de censure peut être exercée pour garantir l'ordre moral. Quoi qu'il en soit, Jean-Charles ne perçoit pas comment il pourrait exercer sa liberté dans le cadre qu'on lui proposerait : « *Quand tu fais ça, c'est que la ville a donné son accord. Tu t'intègres dans une démarche qui n'est pas la tienne.* » On cerne que l'encadrement des fresques est aussi, théoriquement, un lissage de leurs contenus potentiels. Sont acceptées celles dont l'on retient avant tout la dimension esthétique, décorative, et le détachement à des références sociales et politiques fortes. La majorité des fresques présentes sur les murs « d'expression libre » n'auraient donc pas une dimension critique imposante. Non pas que celle-ci en soit totalement absente, mais plutôt qu'elle puisse être dissimulée dans la complexité des lettrages, des codes.

B. 2. *Quand les graffiteurs disent bouder le mur*

Les graffiteurs ne font pas tous usage des murs « d'expression libre » mis en place par les municipalités. Certains les boycottent complètement, d'autres les peignent seulement occasionnellement. Ces peintres portent des représentations critiques à ces dispositifs. De leurs propos, les principaux éléments qui ressortent concernent la dénaturation de leurs pratiques. Cela nous amène à cerner des critères de leur authentification. Malik affirme que la mise à disposition d'espaces « d'expression libre » « casse » le mouvement graffiti. Plus que des terrains d'exercice de la liberté, ce seraient des dispositifs entravant l'autonomie des peintres : « *Le mur légal, c'est intéressant mais ça casse l'essence même du graffiti. À la base, ce n'est pas fait pour ça. Alors ce n'est pas authentique. À la base, tu es autonome de tes vibes urbaines.* »

Les « *vibes* » (vibrations) dont parle Malik, Jean-Charles les ressent au travers des graffiti, dans leur réception et aussi dans leur processus de création. Les peintures, il les présente comme vivantes, inscrites dans leur environnement. Ce sont les conditions de leur réalisation

qui en déterminent les formes et « l'énergie » qui s'en dégage, ressentie positivement ou non. Les murs d'expression libre ont des utilisations qui peuvent être identiques d'une ville à l'autre : « *Le graffiti légal, sur les murs, je ne dis pas que ce n'est pas bien. Je dis que ce n'est pas ça qui m'intéresse. Parce que le graffiti y perd... Il n'est pas vivant dans le sens où il ne dépend pas du lieu où tu es. D'avoir fait un croquis et d'avoir tout l'après midi pour le faire, qu'il soit à gauche ou à droite, à Dijon, à Paris ou à Besançon, au final la pièce sera pareille.* » Jean-Charles continue en décrivant les sensations de privation, d'enfermement qu'il a pu connaître en ayant peint sur ce type de supports : « *Les murs d'expression libre, il y manque cette démarche libertaire. C'est de ne plus vivre parce que tu es cadré.* »

À l'utilisation des murs d'expression libre se joint un rapport à l'argent. La réalisation de fresques demande beaucoup de peinture. Cela alimente un commerce. En s'inscrivant dans le circuit commercial comme clients, les « fresqueurs » perdent en autonomie : « *Tu es dans un machin, puis au final, tu vas acheter tes bombes dans un shop. Je ne suis pas contre les shops, c'est très bien. Je pense que quand tu as besoin de bombes de couleurs, que tu ne peux pas trouver ailleurs, c'est bien. Mais quelque part tu vas...* » Jean-Charles est sportif. Il compare les dispositifs « d'expression libre » aux structures qu'il connaît dans le cadre de ses loisirs : « *C'est comme quelque part aller au match de foot. Tu vas payer pour faire un truc qui ne va pas rester. Et puis ce n'est pas libre. C'est un passe-temps comme si tu pouvais aller te payer une heure de tennis le dimanche.* » Cette représentation des terrains de sport fait écho à celle développée par Michel Beaulieu. L'auteur analyse les stades en terme d'espaces de domination et d'embrigadement³⁸⁰.

Finalement, ce qui semble être en péril par ces procédés « d'expression libre », c'est le statut même du graffiteur, les valeurs identitaires collectives qu'il porte. Le graffiti est une pratique culturelle distinctive de styles de vie transgressifs. En étant rendu possible de manière légale, le champ s'ouvre à tous, intrus y compris. Cela a pour effet de contrarier la reproduction des normes du mouvement, dont sont garants les acteurs fortement implantés dans le champ, comme Jean-Charles : « *Ça rentre dans la vie de tout le monde. C'est-à-dire que tu peux être policier et aller faire une fresque. Par contre, tu ne peux pas être policier et faire de graffiti la nuit.* » En ce sens, la critique des murs « d'expression libre » est une manière de garantir la

³⁸⁰ Michel Beaulieu (1977), « Histoire d'un espace : le stade », *Quel Corps ?*, n° 7, mars, pp. 31-40.

cohérence des normes transgressives du mouvement et le profit symbolique qu'en tirent ceux qui s'y plient.

Dans un souci de distinction, Fabien, qui bénéficie d'une grande réputation parmi les initiés, revient sur l'aspect populaire de la culture graffiti. Il mésestime l'accessibilité de la discipline aux « bourgeois », sans prises de risque, sur des terrains autorisés. Leurs productions peuvent être esthétiques mais de moindre valeur : « *Le graffiti, ce n'est pas peindre uniquement sur des murs autorisés [...]. Après, il y en a qui s'éclatent. Ils font des grosses productions, des grosses fresques. Je respecte. Je trouve ça super beau mais c'est gâcher de la peinture et du temps. C'est très bien. Mais je trouve, le graffiti, il n'est pas là. Les gars vont peut-être peindre tous les jours, mais ce sont des petits fils de bourges. Ils vont claquer la thune de papa-maman qui leur demandent d'acheter des bouquins pour le lycée alors qu'ils vont acheter des bombes. Ils vont peindre l'après-midi, avec leurs Air Max et leurs casquettes américaines.* »

Au centre de ces discours, on trouve la notion d'*authenticité*. Le critère d'authenticité professé par les acteurs principaux du champ est la transgression. Il y a des significations dans les lieux où sont peints les graffiti, une hiérarchie des espaces. Une peinture sur un espace autorisé aura généralement une faible valeur et sera vite repassée, tandis qu'en illégal, certaines productions sont canonisées. Pour Julien, peindre sur un support légal est une recreation du graffiti « originel » : « *Le gars qui ne va faire que des murs légaux, pour moi, ce n'est pas du vrai... Enfin, c'est du graffiti mais il n'y a pas la démarche de base du mouvement graffiti. Le mouvement graffiti, à la base, ce n'est pas de faire son truc tout seul, dans un terrain légal, même si tu es avec tes potes... Ne peindre qu'en ces terrains, je trouve ça dommage.* » Une relégation du graffiti dans un cadre précis invalide son caractère public. Il devient monologue : « *Le terrain, déjà faut faire la démarche d'y aller* » (Julien), « *Personne ne va sur les terrains vagues, à part les graffeurs. Donc ça ne sert à rien.* » (Fabien). Alors jeune dans le milieu, Nikos avait intériorisé cette norme selon laquelle la principale caractéristique de graffiti est son ancrage à l'illégalité : « *Tu ne peux pas te prétendre graffeur et puis ne rien faire dans la rue. Ça ne va pas. Enfin, les terrains légaux, ce n'est pas que je n'aime pas. Il y a des gars, ils ne se posent qu'en terrain. Ils sont cool quoi. Ils sont dans leur trip, respect. Enfin, ces gars-là, ils ne font vraiment que du légal. Vraiment que ça. D'un côté ils ont du niveau. Mais d'un autre côté, ce n'est pas du graffiti.* »

En dehors de ces discours révélateurs d'une opposition à l'intégration des dispositifs légaux de création de graffiti, force est de constater le caractère plus ou moins contradictoire, dans les actes, des graffiteurs cités. Julien, comme les autres, a fait quelques fresques sur des murs « d'expression libre ». Entre pratiques d'usages et discours de rejet, il a un avis partagé sur ces dispositifs. Il pense que ces sites comportent un intérêt politique, dans la mesure où ils démontrent à la population que les acteurs des pouvoirs locaux sont soucieux de l'intégration de la jeunesse, ce qu'il ne juge pas être un mauvais point : « *On voit de plus en plus des municipalités qui essayent d'allouer des terrains, des espaces pour les graffeurs. En se donnant un peu la carte du :* " Ah ! Vous avez vu ? On est cool, on donne des murs pour les graffeurs." *Bon après, c'est sûr, c'est mieux qu'une ville qui ne donne rien. C'est déjà ça. »* Seulement, Julien entend qu'un autre objectif des murs « d'expression libre » viserait à contrer l'expansion des graffiti dans l'espace public, chose vaine : « *Après, ce n'est pas ça qui arrêtera le graffiti. Parce que dans leur optique, eux, ils croient que de donner un mur, ça atténue les tags illégaux. Mais non, ce n'est pas ça. »*

Jean-Charles, lui, explique que les lieux « d'expression libre » sont « à double tranchant ». En concentrant sur des lieux précis des graffiteurs, la police peut facilement les contrôler : « *Les terrains où la peinture est autorisée, c'est bien. C'est dans des mairies ouvertes à ce que l'on s'exprime aux yeux de tous. Ça donne de la visibilité au mouvement. Le problème, c'est que les flics connaissent ces endroits. Ils peuvent se poster devant et regarder qui y va, quand il n'y a pas directement des caméras aux alentours. Ça craint. Ils repèrent ta tronche, te voient traîner avec un tel et un beau jour, tu te fais soulever par les keufs. C'est à double tranchant. C'est aussi pour que les tagueurs ne se dispersent pas trop dans la ville. »*

En fait, il s'agit, pour les graffiteurs, de faire avec ce « double tranchant » : « *Dire qu'on aime les graffs' mais pas les tags, ça ne va pas. Ça fait partie de la même culture. Tu poses une pièce dans un terrain et des tags dans les rues. C'est indissociable. Le vandale et le terrain, il faut faire les deux. L'un ne va pas sans l'autre »* (Julien.) Hughes a acquis sa *maestria* en alternant pratique légale et illégale du graffiti. Il tend aujourd'hui à vivre de la peinture : « *Par rapport à mon expérience, pleins de choses se sont mélangées entre le légal et le vandale. L'un et l'autre s'apportent des choses. La rapidité d'exécution, la propreté, parce que je déteste les trucs dégueulasses, c'est quelque chose qui va de pair avec une belle fresque. Un bon vandale mine de rien, ça doit être un bon fresqueur. Un bon fresqueur, ça doit être un bon vandale parce que, des fois, quand on te demande d'exécuter une fresque*

rapidement, il faut la faire vite et qu'elle soit belle. Dans la rue, on essaye de faire des trucs qui claquent en ayant dix ou quinze minutes devant nous. Il faut y aller à l'efficacité et, du coup, dans les deux pratiques, il y a des choses qui servent et qui apportent à l'autre. Si je n'avais pas fait les deux, je n'aurais pas progressé si vite. Avec le train, en devant sortir une pièce couleur, avec décors, en quinze minutes... Je détestais peindre au fat cap... Je faisais tout au skinny, donc il fallait être opérationnel. Du coup, ça m'a vraiment aidé. » Finalement, Hughes précise croire que ce sont les conditions de création propres à l'illégalité qui déterminent l'esthétisme de pièces créées légalement : *« Il y a des fresqueurs qui sont très propres mais qui sont très mauvais parce qu'ils n'ont jamais fait de vandale. Pour être meilleurs, ils devraient en faire. J'en suis persuadé. »*

Manuel compare la réalisation d'un graffiti sur un mur, où c'est légal, à la prise d'un comprimé de substitution à l'héroïne pour un toxicomane : *« C'est le Subutex du tagueur d'aller dans un terrain faire un graff' ». »* Les sensations ressenties par la prise de risque, les « montées d'adrénaline » sont recherchées, intériorisées comme plaisantes : *« Pour les gens qui ont fait du vandale, le mur légal c'est un truc de remplacement qui ne sera jamais aussi fort. C'est comme quand tu commences à fumer des joints. Au début tu planes, puis après tu as besoin de fumer. Quand tu as besoin de peindre, tu y vas. Je me suis toujours dit que si j'arrêtais le graffiti, je ne passerai pas au légal. J'arrêterai complètement, pour la simple et bonne raison que j'ai du plaisir à peindre vite. Quand ça prend trop de temps, ça m'ennuie... De la même manière que je ne regarde pas la télévision, je ne fais pas de graffiti légal parce que ça prend trop de temps pour pas grand-chose. Ceux qui font des trucs qui durent trois jours... Je préfère me galérer trente minutes et avoir le plaisir... Après peut-être que ça viendra. J'ai déjà fait deux ou trois trucs légaux. Ça m'a plu aussi mais c'était différent. Ça te fait progresser mais c'est un peu chiant. Quand tu as connu plus fort comme sensations, c'est dur de ralentir. »*

B. 3. Focus sur un groupe refusant l'encadrement : les VH

Le refus du dispositif « Graff' dans la ville », à Rennes, est ce qui caractérise la démarche du groupe de graffiti VH [cf. annexe. Fig. 156-169]. On peut traduire l'abréviation du groupe, fort d'une dizaine de membres, de différentes manières : « Version Hash », « Voleur Honnête », « Valeur Honneur » [cf. annexe. Fig. 158], ou encore « Violents et Horribles ».

Konar, un des graffiteurs les plus actifs du groupe, n'aurait pas le droit, d'après le règlement du dispositif, de signer les murs « d'expression libre ». Le caractère injuriant de son pseudonyme est incompatible avec les règles d'usage. De même, les thèmes qui l'inspirent sont tout ce que les auteurs du règlement proscrivent. Soucieux de ne pas faire rentrer sa peinture dans le cadre, ou cherchant à ne pas lui-même y rentrer, c'est en marge du dispositif municipal, qu'avec son groupe, il peint des graffiti.

Une interview de deux membres des VH a été publiée sur Internet. Ils expliquent les raisons pour lesquelles ils refusent de peindre sur les murs laissés à disposition des graffiteurs. Ils ne s'inscrivent pas dans ce dispositif parce qu'il va à l'encontre de leurs valeurs, celles de l'ancienne école : *« On a fait un boycott. En gros, il aurait fallu qu'il n'y ait personne à aller poser sur ces murs-là. Ils auraient compris ce que c'est que le graffiti. Après, on n'a pas à leur faire la morale, mais si personne n'était allé poser sur ces murs-là, ils se seraient posés plus de questions. Ils se seraient rendus compte qu'ils ne connaissaient pas bien le sujet [...] Tu prends un jeune, de seize ou de dix-sept ans, qui voit des murs sur lesquels il peut aller peindre, je le comprends. Même moi, si cela se trouve, je serais allé peindre sur ces murs-là étant plus jeune. Mais on est des mecs de la old school, même si on est jeunes, on a grandi dans cette mentalité. Alors ça ne pourrait même pas se faire. »*³⁸¹ Un des VH souligne le manque d'esprit aventureux que manifeste le fait d'aller peindre sur des espaces dédiés à cela. Surtout, il n'accepte pas que ses fresques soient repassées par d'autres graffiteurs : *« Je ne vais pas peindre là-dessus parce que cela va me mettre dans une routine, de peindre toujours sur les mêmes murs. C'est : je fais ma pièce, deux jours ou une semaine après quelqu'un va repeindre dessus. Ce n'est pas mon délire. »*³⁸²

Selon les VH, la disposition de murs d'expression libre nuit à la reproduction des normes du mouvement graffiti. Prises de risques, débrouillardise et résistances sont les principales normes invoquées. Plus qu'une question de forme, c'est une démarche qui fait la valeur de leurs pratiques : *« Je trouve ça dommage, aujourd'hui, que les jeunes qui commencent le graffiti commencent à aller peindre là-dessus. Quand j'étais jeune et que j'ai commencé à graffer, il a fallu que je me débrouille vraiment pour trouver des endroits où aller peindre. Au début, je m'entraînais sous les ponts de rocadés ou dans des endroits plus ou moins abandonnés. Et tout ça rentrait dans une démarche : si tu voulais faire du graffiti, il fallait se*

³⁸¹ « Entretien avec le célèbre crew (équipe) de taggueurs rennais : VH », 8 mars 2008, www.unidivers.fr.

³⁸² *Ibid.*

bouger pour trouver des endroits, prendre des risques. Ça faisait partie du graffiti. Il fallait aller dans des squatts, des fois dangereux, où il y avait des drogués, des squatteurs [...]. Je me souviens. J'allais tout seul dans des squatts. Je tombais sur des mecs qui cherchaient à m'embrouiller. J'étais tout seul et il y avait un autre groupe de cinq ou six mecs qui arrivaient, qui me mettaient la pression pour essayer de prendre mes bombes. Il fallait se défendre. »³⁸³ Leur réputation, les VH l'ont défendue dans la rue, un espace de lutte.

Avant que ne soit mis en place le dispositif *Graff' dans la ville*, les graffiteurs de Rennes se distinguaient par leur audace. Chaque graffiti était un défi. Les plus en vue, comme ceux d'Azote, avaient aux yeux des autres graffiteurs une grande valeur [cf. annexe. Fig. 117-119]. Il était difficile de se procurer de la peinture et les graffiteurs étaient toujours dans l'illégalité. Un respect était accordé et garanti par une potentielle violence interne. Une émulation poussait les graffiteurs à se surpasser pour pouvoir se repasser : « À l'époque, il y a dix ans, il y avait les abattoirs. C'était un musée à ciel ouvert. Il y avait du respect. Tu le sentais. Tu ne repassais pas n'importe comment... Si tu repassais quelqu'un, tu le repassais bien. Il y avait de la compétition, il y avait un truc. Ça n'est plus ça aujourd'hui. Aujourd'hui, tu vois des trucs... Tu fais un graff' et, deux secondes après, tu as un mec qui va venir par-dessus. Je vais citer un nom, Azote, parce que récemment, j'ai vu un de ces graffs qui avait été défait. Un mec est arrivé et a fait un poisson en 3D par-dessus. Il n'était pas ignorant, il savait ce qu'il faisait. Tu fais ça aujourd'hui, mais il y a rien que sept ans, tout le monde se serait mêlé de l'affaire. Ils auraient trouvé le gars. Et à chaque fois qu'il aurait voulu peindre, il se serait fait voler ses bombes. »³⁸⁴

Avec les murs d'expression libre, les critères de classement des graffiti sont avant tout formels. Leurs appréciations sont détachées de contextes de création transgressifs. Pour être réputés, leurs auteurs, qui se repassent les uns après les autres, sont dépendants de la photographie et d'outils de publication, souvent informatiques. Pour les VH, voilà un non-sens. Ils affichent une conception de l'art de rue, dans la rue et pour les gens de la rue : « Maintenant, ils font un graff', ils le mettent sur Facebook : voilà, regardes mon graff'. C'est-à-dire que toi qui passes dans la rue, tu n'as même pas encore vu le graff' qu'il est déjà sur Internet. C'est du grand n'importe quoi. Nous, on fait des graffs' pour que ça soit vu dans

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*

la rue. On parle de nous dans la rue. On s'en fiche d'Internet. »³⁸⁵ « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation », professait Guy Debord³⁸⁶. C'est, en somme, ce contre quoi lutte le groupe VH en dénigrant le terrain de la pellicule au profit des murs de la rue. Est affirmé l'expérience de l'écart comme expérience vitale.

Pour réaliser leurs fresques, Konar et les membres de son groupe, les VH, ont notamment investi un ancien quartier populaire. Les habitants en ont été expropriés en vue de nouveaux aménagements urbains. Le site est en bordure du canal Saint Martin. Il y règne une atmosphère étrange. Une végétation de friche encadre les chemins labyrinthiques et étouffe les bruits de la ville. Quelques jardins ouvriers sont encore cultivés. Des Roumains et des anarchistes squattent des maisons et s'entraident pour résister aux expulsions. Des chiens aboient. C'est une parenthèse qui marque une discontinuité entre différents quartiers de la ville. Les VH habitent ce terrain comme « *zone autonome temporaire* ». Sous ce concept, Hakim Bey s'interdit à toute définition figée. Il précise qu'il s'agit de création d'espaces-temps, ponctuellement hors du contrôle des autorités³⁸⁷.

B. 4. VH : la rue en galerie

En 2007, Konar a peint une fresque aux prairies Saint Martin [cf. annexe. Fig. 159]. Elle témoigne de sa vision du graffiti comme un art et de son ancrage dans l'illégalité. Elle a été peinte sur un mur de cabanon, en parpaings, de deux mètres de haut sur quatre de longueur. Sur la moitié gauche du mur, est peinte une main tenant un joint fumant. En dessous est inscrit « *Voleur Honêt* », le nom du groupe. On note l'orthographe, volontairement erronée. Sur le fond, il y a des taches bleues et jaunes ainsi que de schématiques feuilles de cannabis vertes. Au dessus Konar a écrit « *Fume Sarkozy* », montrant son opposition au gouvernement. La partie droite de la fresque est composée d'un lettrage « *Art* ». La dernière lettre prend la forme d'un personnage. Il est masqué comme un bandit et crache de la fumée. D'une main, il allume un briquet. Le fond du mot est peint avec un empilement de couleurs. De bas en haut, il y a des bleus, des verts, du jaune, du blanc et des rouges. Le tout est parsemé d'étoiles et de reflets de lumière. On dirait un paysage nocturne, en feu. Les lettres sont arrondies,

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Guy Debord (1992), *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, p. 15 (1^{re} éd. : 1967).

³⁸⁷ Hakim Bey (1997), *TAZ. Zone autonome temporaire*, trad. fr., Paris, L'Éclat (1^{re} éd. américaine : 1991).

contournées et ombrées de noirs. Des motifs, noirs également, ont été peints autour (flèches, étoiles, cercles). Konar a dédié sa fresque à des amis : Topaze, Wégro, Ral.Q.

À quelques pas de cette fresque, il en a peint une autre, en chrome et noir. Sur la façade d'une maison abandonnée, il s'est représenté sous forme d'autoportrait, en style *bad boy* [cf. annexe. Fig. 160]. À partir du sol, montent de hautes baskets carrées, un pantalon, une ceinture avec une boucle « VH ». Le personnage porte un pull et fait un doigt d'honneur d'une main, tient une bombe de l'autre. Derrière un masque noir, il a de grands yeux, un large sourire en coin. Ses cheveux sont rasés sur le côté. « *Je baise Sarkozy* » est prononcé dans une bulle. Sur la même maison, il a décliné le thème de l'échec scolaire. En chiffres fins, rouges et contournés de noirs, il a inscrit « *0/20* » [cf. annexe. Fig. 161]. La note est coulante et reluisante. Elle peut témoigner d'une rancœur à l'égard de l'institution scolaire. Rabaisé par celle-ci, Konar valoriserait l'image de lui-même par la peinture.

En 2012, suite à la nomination de Barack Obama comme prix Nobel de la paix, Konar s'empare du thème, encore aux prairies Saint Martin [cf. annexe. Fig. 162]. Sur un fond de flammes, on voit un portrait du président américain, fusil en main et casque sur la tête. En lettres bâtons, blanches contournées de noir, autour de lui est inscrit : « *Nobel price of war.* » En dessous, en vert kaki et noir, est écrite la devise du groupe : « *The infamous VH bastard's.* » Au dessus, les phrases « *la plus grosse querelle depuis le 11 septembre* » et « *conscious mind* » ont été taguées. La fresque est continuée avec un fond gris sur lequel un lettrage Rok1 a été peint en blanc, avec un rouleau, et avec un contour à la bombe noire. Ce graffiti est de style brésilien. C'est un *pixaço*. Sur la droite est reproduite La Vache qui rit, fumant un joint [cf. annexe. Fig. 163].

Plus à l'est de Rennes, en 2011, Konar a peint une fresque contre un autre personnage politique, Nadine Morano (UMP) [cf. annexe. Fig. 164-165]. Volontairement simple, brut, le mot « *Fuck* » tient une grosse partie de l'espace. Le style est « ignorant » : des lettres bleues et vertes, contournées d'un trait noir. En avant, une flèche appuie l'insulte. Un paysage de cité, avec ses antennes de télévisions, le lien des populations aux politiques, est peint en arrière plan. Dans la rue, un jeune Noir, portant casquette new-yorkaise de travers et lunettes de soleil, dit dans une bulle : « *Fuck Nadine Morano !* » Sur la partie gauche de la fresque, celle-ci est caricaturée avec ses attributs : perles aux oreilles et serre-tête. Par cette fresque, Konar

entendait riposter à la violence des propos de Nadine Morano à l'encontre des populations des quartiers populaires.

Jouxant cette fresque, Konar en a peinte une autre, cette fois-ci pour un footballeur. Messi, de Barcelone, est à l'honneur [cf. annexe. Fig. 166]. Sur toute la hauteur du mur, un lettrage « *King* » est peint, en bleu, au rouleau. Il est précédé d'une flèche où est écrit « *King Messi* ». Le graffiti est contourné d'un trait de bombe jaune. Une perspective noire est dirigée vers la droite. Des reflets blancs y ont été tracés. À droite, il y a un portrait du joueur avec son maillot. Lui échappe un cri. Il vient de shooter le ballon, figuré en pleine vitesse sur la gauche de la fresque.

Konar ne peint pas uniquement sur des murs. Avec les membres de son groupe, il va régulièrement au dépôt de trains de marchandises de Rennes pour faire des graffiti. Leurs fresques circulent, d'un dépôt à un autre, peuvent être vu des voyageurs. Sur des frets, j'ai photographié un *block letters*, un lettrage carré, représentant le nom du groupe en chrome et noir et adressé, cette fois-ci, à Bernard-Henry Lévy [cf. annexe. Fig. 168]. L'inscription « *BHL, t'es qu'une chienne* » surmonte le graffiti. Sur un autre wagon, ils ont peint un *end to end*. Sur toute la longueur de la bâche, en lettres arrondies est écrit « *Le roi mange la Rennes.* » La calligraphie de la formule est des plus simplistes [cf. annexe. Fig. 169]. Elle correspond à une volonté des auteurs de se démarquer des graffiteurs plus conventionnels. Les VH travaillent à définir une esthétique du graffiti spontanée, presque infantile. Ils s'inscrivent en rupture avec leurs pairs et leurs recherches de technicité, de propreté du trait. Le « o » du mot « roi » est remplacé par un bonhomme souriant et couronné. Sur la couronne, la signature de Caca, un des VH, est tracée. À gauche du message central est tagué « *échec et mat* ». Caca s'attribue le statut de « roi de la ville ». Les stratégies qu'il met en place pour enfreindre les règles mettent en échec la municipalité dans sa lutte contre les graffiti illégaux. Le fond de la toile est parsemé de *tags* VH.

L'étude de ces différentes fresques, peintes entre 2006 et 2012, en révèle plus sur leurs auteurs. Elles représentent les jeunes des classes populaires, ceux dont la scolarité a pu être tumultueuse et qui sont touchés par la drogue. Provocatrices, insultantes, les fresques du groupe s'opposent aux politiques établis. Leurs références graphiques sont issues de la culture populaire, des médias de masse et *underground*. La bande dessinée, la caricature, la publicité, ou le sport font parties de leurs sources d'inspiration.

Le positionnement sans concession des VH distingue ceux-ci dans la scène graffiti rennaise. Ils revendiquent leur liberté de création et ont imposé leur patte. S'ils tendent à faire reconnaître le caractère artistique de leur démarche, ils font preuve de vigilance à cet égard. Ils ne réalisent pas, ou peu, de peintures sur commandes, mais ils ont mené une exposition sur leurs activités de graffiteurs dans les dépôts de trains de marchandises. C'est d'ailleurs dans ce contexte que leur témoignage, retranscrit plus haut, a été recueilli. L'exposition s'intitule *Scarefret*, en référence au film *Scareface*, où joue Al Pacino. Elle s'est tenue à la galerie DMA, à Rennes³⁸⁸. Les VH ont tenu à représenter leurs aventures, leur contexte, et à nous en transmettre leurs sensations. Au sol, des pierres de balasts dégagent une odeur de rouille et de gasoil. Planté sur un tas de pierre, un drapeau de signalisation rouge, utilisé par les cheminots, est planté à la manière d'une bannière révolutionnaire. Des grillages éventrés sont à franchir, pour passer d'une salle à une autre. Des pancartes SNCF, recouvertes de *tags* sont placardées sur les murs. Un film est projeté. Il montre une session graffiti, la nuit, dans le dépôt de Rennes. Sur une table, des bombes sont disposées. Ce sont des modèles anciens, aux étiquettes *kitches* et dédiés à la carrosserie. Elles traduisent l'implication des VH à voler leur matériel dans les magasins de bricolage, depuis de nombreuses années. Ils se revendiquent et sont reconnus comme étant de la *old school*. Leurs toiles, ils les ont découpées au cutter dans des baches de trains de marchandises. Ils y ont transposé, en miniature, les mêmes graffiti qu'ils auraient faits en dépôt, « bruts ». Une série de toiles reprend les phrases cultes du film *Scareface*. Des dessins naïfs, signés Zeko, représentent sa vision de la ville, du dépôt de trains, de la place qu'il y tient en tant que graffiteur. Les membres du XK [cf. annexe. Fig. 170-179], de plus jeunes graffiteurs, ont collaboré à l'exposition. Celle-ci met en scène des œuvres dont les qualités formelles, dans l'espace public, sont refusées. Ici regroupées et retravaillées, elles acquièrent une force communicative intéressante, révélatrice de personnalités complexes et permettant de mieux comprendre leurs activités en extérieure. La dimension territoriale est primordiale. C'est une vision de l'« art de rue » qui est déployée. La ville est ici un champ de conquête, d'expression, d'aventures et de transmission. Les dépôts de trains ont des places particulières. Ce sont des lieux de travail. À travers l'exposition des VH, l'univers des cheminots est décrit.

Par cette exposition très personnelle, les VH se distinguent de la plupart des graffiteurs se professionnalisant. Leur démarche est résolument artistique. Sur ce point, aujourd'hui, toute

³⁸⁸ www.dmagalerie.com.

création est susceptible d'être définie comme de l'art. Selon l'approche de John Dewey, l'art est le produit d'une action sur l'environnement et d'une réception émotive. La satisfaction émotionnelle est un principe classique de reconnaissance artistique. Elle s'atteint dans la perception de mouvements rythmiques. John Dewey concevait « *l'art comme expérience* ». Il décrit une « *esthétique de la continuité* » entre l'art et la vie³⁸⁹. Les œuvres d'art, pour Richard Shusterman, « *ne constituent pas seulement des instruments fonctionnels permettant d'atteindre une expérience esthétique spéciale ; elle travaillent à modifier et à aiguiser la perception et la communication en général ; elles constituent pour nous un aiguillon, car l'expérience esthétique déborde toujours sur les autres activités, et les envahit pour les enrichir et les approfondir* »³⁹⁰.

³⁸⁹ John Dewey (2010), *L'Art comme expérience*, trad. fr., Paris, Gallimard, (1^{re} éd. américaine : 1934).

³⁹⁰ Richard Shusterman (1991), *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Paris, Minit, p. 27.

CHAPITRE XIII

GRAFFITEURS PROFESSIONNELS

A. La professionnalisation de graffiteurs

Le concept de professionnalisation est issu de la sociologie du travail américaine. Il est défini comme le processus par lequel les individus se forment à occuper une profession³⁹¹. Une activité n'est plus pratiquée à titre gratuit. Elle suscite une rétribution. Dans ce chapitre, sera tout d'abord présenté comment s'est constituée la profession de graffiteurs puis comment des individus l'intègrent.

A. 1. Histoire d'une profession

La profession de peintres muraliste a eu un rôle majeur dans l'histoire de l'art, au XX^e siècle. Au Mexique, dans les années 1920, José Clemente Orozco, Diego Riveira ou encore David Alfario Siguieros ont peint de nombreuses fresques. Une des motivations des artistes était d'intégrer l'art dans la vie sociale.

Lionel Richard explique qu'en France, le muralisme a tout d'abord été soutenu par le Front populaire : « *En France, l'association Art mural n'est fondée qu'en janvier 1935, à l'initiative du peintre Samuel Guyot, dit Saint-Maur, épaulé par le franco-britannique Reginald Shedlin (ou Schoedelin). "Il faut que l'artiste reprenne sa place dans la société et que l'œuvre d'art retrouve l'échelle humaine", déclare ce dernier le 10 juin 1936, lors du deuxième Salon d'art mural qui se tient à la Maison de la culture, ouverte à Paris un peu plus d'un an auparavant, à l'instigation du Parti communiste français. Cette perspective est celle adoptée par le gouvernement du Front populaire.* »³⁹² Dans l'espace public, les fresques commandées aux muralistes ont une portée. Des liens étroits animent les artistes aux politiques. L'artiste est alors médiateur d'idéaux politiques. Les artistes, soutenus par des représentants du pouvoir, permettent de communiquer sur leur idéologie. Pour ce faire, encore faut-il rémunérer ces

³⁹¹ Richard Wittorski (2007), *Professionnalisation et développement professionnel*, Paris, L'Harmattan.

³⁹² Lionel Richard (2012), « Art mural », in Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck (sous la dir. de), *L'Art en guerre. France 1938-1947*, Paris, Paris Musées, p. 285.

peintres : « *Le 10 janvier 1937, Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts, "pour résorber le chômage dont souffrent les artistes", institue sur les devis de "tous les projets de construction neuves de l'Enseignement supérieur et de l'Enseignement technique", une part d'au moins 1,5 % destinée à des travaux de décoration. En vue de l'exposition internationale organisée à Paris cette année-là, des panneaux sont commandés, entre autres, à Robert Delaunay et à Fernand Léger.* »³⁹³

En Belgique, suite à la Libération, Edmond Dubrunfaut, Roger Somville et Louis Delfour ont créé le groupe *Forces murales*. En 1945, ils publient le *Manifeste pour l'art mural*, pour expliquer leur démarche : introduire l'art dans l'espace public. Les auteurs précisent : « *Création d'un art public exaltant la vie et le travail des hommes, leurs luttes, leurs souffrances, leurs joies, leurs victoires et leurs espoirs, art à placer à la portée de tous, là où passent et vivent les hommes.* »³⁹⁴ Par l'art mural, le collectif entend traduire la vie collective, favoriser la cohésion sociale. Des graffiteurs rencontrés durant cette enquête réalisent des fresques sur commande. C'est le cas de Sébastien, qui s'est professionnalisé dans le domaine, mais aussi de Mathieu, de Hughes, de Mathias, de Jonathan ou de Arthur. Ils perpétuent l'art des muralistes à partir de leur formation dans la rue et en école d'art.

A. 2. *Street academy*

En 1957, Robert Merton appréhendait la professionnalisation comme un parcours. C'est par une formation scolaire qu'un individu devient professionnel³⁹⁵. Si à l'adolescence les graffiteurs apprennent leur discipline à l'extérieur des écoles, en jeunes adultes, nombre d'entre eux se dirigent vers un apprentissage artistique scolaire. Parmi les graffiteurs avec qui j'ai mené des entretiens, ce fut le cas de Malik, de Sébastien, de Mathieu, de Hughes ou de Martial. Aucun n'a de parent artiste et tous tirent aujourd'hui bénéfice de la peinture. C'est leur pratique du graffiti dans la rue qui les a amenés à s'intéresser aux mondes de l'art et à s'être professionnalisés dans la réalisation de fresques, d'illustrations ou l'animation d'ateliers. Ils ont opéré un transfert de compétences, acquises à la marge et réinvesties à la

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Camille Baillargeon et Jacqueline Guisset (sous la dir. de) (2009), *Forces murales. Un art manifeste : Louis Deltour, Edmond Dubrunfaut, Roger Somville*, Wavre, Mardaga.

³⁹⁵ Robert Merton (1957), *The Student Physician. Introductory Studies in the Sociology of Medical Education*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

page. D'autres graffiteurs sont passés par l'enseignement artistique comme Julien et Yurgos, sans avoir fait carrière dans cette branche. Aujourd'hui, ils sont respectivement agent SNCF et cuisinier. Ils ont déjà répondu à des commandes, mais ont préféré vivre d'autres activités.

Mathieu a repris des études sur le tard. Au cours de quelques années de galère, où il connut de longues périodes de chômage, il a travaillé le graffiti. Arrivé à un certain niveau d'autosatisfaction, il décida de passer le concours d'entrée aux Beaux-Arts. Il rapporte comment, le jour du concours, les examinateurs ont appréhendé son dossier : *« Je suis rentré aux Beaux-Arts grâce à ça. Il y avait le concours d'entrée. À l'époque c'était simple, j'ai emmené un sketch book, un cahier noir. Et comme j'avais passé mon diplôme d'infographiste, j'avais des mises en page, genre Photoshop ou Illustrator. Quand je suis arrivé avec ça, une prof d'art se tapait le cul par terre : "Les couleurs ! Trop bien !" L'autre, c'était un prof qui connaît bien la typo : "Oh ! Petit jeu sur les lettres !" Donc, dans un sens, c'est ça qui m'a fait rentrer. J'apportais quelque chose de dynamique. Ils sentaient ma personnalité. »* Mathieu a réussi à convaincre les examinateurs qu'il avait une place dans l'école. Il décrit le conflit qui habite le champ artistique, sur le dessin, la couleur et le graffiti : *« Dans le milieu artistique que je fréquente, il y a deux positionnements par rapport au graffiti. Pour mon prof de typo qui vient du hip-hop, comme moi, il n'y a qu'une chose qui est valable. C'est le flop, le tag, le tracé direct. C'est gestuel, c'est dynamique, ça a du flow. Le graffiti fresque, pour lui, c'est du coloriage. Par contre, les profs d'art, qui sont dans la peinture, l'art plastique, s'extasient devant. »* La signature monochrome et la fresque colorée, figurative, divisent le champ artistique.

Le graffiti peut être réinvesti pour faire émerger des œuvres dites artistiques. La jeune génération de graphistes, enseignant dans les écoles d'art, connaît le graffiti. Certains sont même d'anciens graffiteurs. Cependant, ceux qui influencent Mathieu ne reconnaissent pas de valeur proprement artistique aux graffiti. Ces formes d'inscription ont une longue tradition et ne proposent que rarement des questionnements novateurs, ce qui caractérise l'œuvre d'art : *« Je j'ai rien à apprendre du graffiti aux profs de graphisme. Ils sont nés dedans, comme moi. Pour eux, le graffiti c'est cool. Par contre, ils trouvent que ce qu'on fait, ça n'apporte rien. Ça a été vu depuis dix ans. Ils sont dans une optique artistique. Donc pour eux, faire du graff", si ce n'est pas juste pour dire que tu as fait un truc dans la street et que tu es content, que ça fait rire... »* Martial complète les propos de Mathieu : *« À l'école, tous les profs n'aiment pas ça. Des profs pensent que c'est des trucs d'attardés. D'autres en ont fait aussi et*

pensent qu'il faut s'en détacher. Ils voudraient, entre guillemets, qu'on "évolue", qu'on fasse des trucs "plus sérieux". »

Après avoir intégré le mouvement graffiti, Hughes a pris confiance en lui. D'un adolescent renfermé, il explique être devenu plus assuré et plus studieux : *« Avant de faire du graffiti, je ferais tout ce que je faisais. J'ai passé deux fois mon bac. Les études, je n'en avais rien à faire. J'ai commencé le graffiti en même temps que mes études artistiques. Ça m'a donné la force d'avoir mon BTS, d'arriver aux Beaux-Arts avec plein de choses à prouver, à faire, et à me débrouiller pour les faire et avoir mon diplôme. Je pense que si je n'avais jamais fait de graffiti, je n'aurais jamais fait ces études. On peut reprocher ce qu'on veut aux étudiants des Beaux-Arts qui font du graffiti, mais je trouve qu'il y a une bonne interaction. Aujourd'hui, il faut savoir être intelligent. Les Beaux-Arts, ce n'est pas pour les ânes. Il y a pleins de choses à y apprendre. »* Hughes a intégré le milieu artistique par le graffiti, y consacrant toutes ses capacités pour s'y frayer un chemin : *« J'ai fait un BTS en Arts appliqués. Je me suis retrouvé dans une classe où il y avait deux graffeurs. Alors en plus de peindre avec mon groupe, je peignais avec eux. Ça doublait toutes mes sorties. Je faisais une fresque le samedi avec eux puis une sortie le dimanche avec mon groupe, et aussi des sorties dans la semaine. Après, j'ai cherché à m'améliorer. Ça a pris tout mon temps. »*

Malik est devenu graphiste. Originaire de la ZUP de Montbéliard, l'apprentissage du graffiti a été déterminant dans son ascension sociale. À douze ans, il se faisait exclure de son collège pour des tags. Dix ans plus tard, sans emploi, il présenta son travail calligraphique au jury d'une école d'art : *« Grâce à ça, moi, j'ai pu faire une école d'art. Et ce n'était pas gagné. C'est seulement sur la carte du tag, du graphisme urbain qu'on m'a dit : "Vous avez un profil intéressant." On m'a pris en école d'art à cause de ça, avec du tag. Parce que je suis un fan de calligraphies. Avant même le tag, quand j'étais minot, j'adorais les gothiques... Surtout la calligraphie arabe. Je suis un grand fan. Je trouve ça beau. Il y a plein d'intérêts là-dedans. Je suis rentré en section d'art grâce, je pense à ça, et peut-être aussi grâce à ma détermination. Parce que j'étais au chômage. »* Dans son travail de graphiste, Malik réinvestit les connaissances qu'il a apprises par le graffiti. Ce qui le différencie des autres graphistes, c'est sa pratique quotidienne du dessin « à l'ancienne » : *« Je n'ai pas tant travaillé que ça le tag. J'ai appris la calligraphie, à faire des belles lettres. Et ça apporte. Parce qu'après, tu mélanges le tout. Je réinvestis certaines choses du graffiti dans mon travail de graphiste, mais pas tout. Je mets beaucoup de lettrages. Je suis un fan de typo donc je travaille beaucoup là-*

dessus, la géométrie des lettres. Ça ce ressent ou pas, mais pour moi, c'est un pur plaisir. Ça ne répond pas à la même démarche de travail que la plupart des graphistes qui ne prennent jamais une feuille et un stylo pour dessiner. Moi, j'essaye de dessiner. Même si je ne sais pas le faire, je le fais, histoire d'avoir ma touche personnelle. »

A. 3. Arthur et Jonathan : des parcours professionnels par choix et par défaut

Arthur et Jonathan sont tous deux des graffiteurs qui tirent profit de la peinture. Ils n'ont pas de formation dans le domaine artistique. Le premier est lycéen et débute dans le graffiti. Il aspire profondément à se professionnaliser et fait preuve de perspicacité. Le second, au chômage, témoigne d'une grande maîtrise de l'outil aérosol. Il répond à des commandes, depuis peu, par opportunité, mais souhaiterait s'en abstenir. Son but n'est pas de se professionnaliser dans le graffiti, qu'il préfère pratiquer entre amis, mais dans le domaine où il a été formé. Ces deux cas font valoir comment la professionnalisation de graffiteurs peut être indépendante de leur statut dans le champ du graffiti, de leur niveau de technicité. Les expériences de professionnalisation, en ce domaine, sont abordables pour la plupart des graffiteurs.

Arthur a seize ans. Cela fait deux ans qu'il s'intéresse au mouvement graffiti, initié sur Internet. Surtout attiré par l'esthétique, il ne se risque pas à peindre dans les rues. Il aspire à se professionnaliser. Dans le milieu, les critiques fusent à son égard. Non seulement il a trop peu d'expérience mais surtout, il a manqué aux règles de la rue. Récemment, interrogé au commissariat, il en aurait « *trop dit* ». Ses fresques manquent de spontanéité, de confiance. Elles sont maladroitement. Tandis que ses lettres ne respectent pas les règles de la calligraphie, les personnages qu'il peint autour sont des mauvaises copies, tirées de son imaginaire enfantin (Schtroumpfs, Pokemon...). Il passe de longues heures à corriger ses coulures et n'arrive à peindre qu'avec une marque précise de bombe.

Néanmoins, Arthur tire des bénéfices du graffiti. Dans ces fresques, l'utilisation de nombreuses couleurs masque les hésitations de ses traits et parviennent à séduire une clientèle peu exigeante. Issu de classe moyenne, Arthur a des parents qui investissent pour qu'il devienne peintre professionnel. Ils lui achètent des bombes de peintures, en quantité, du

matériel de dessin et multimédia. Ils le mettent aussi en contact avec de leurs amis, désireux de faire décorer leur intérieur, dans un style graffiti. Si Arthur s'essaye à la réalisation de *wild style*, sa politesse tranche tellement qu'elle amène à le rapprocher de la figure du « bon sauvage ». Il produit un graffiti domestique, domestiqué. Il transforme les représentations qui dominant le mouvement. La fresque n'est pas sa seule activité lucrative. Arthur peint également des motifs de style graffiti sur des toiles. À la sortie du collège, il parvient à en vendre quelques-unes.

Arthur filme et photographie chacune de ses prestations. Il s'est constitué un *book* et publie lui-même ses images, sur Internet. Les revues spécialisées ne s'y intéressent pas. Elles refusent ses clichés. Le mouvement graffiti restant largement méconnu, face à des publics curieux et non avertis, il est à la portée de tous les graffiteurs de saisir des opportunités pour gagner de l'argent avec des bombes. Pour y parvenir, Arthur s'implique particulièrement dans le démarchage, en véritable entrepreneur.

Le cas de Jonathan est tout autant intéressant. Contrairement à Arthur, il est estimé de ses pairs pour sa maîtrise technique comme pour son riche imaginaire. Il vend ses compétences de peintre quand on le sollicite, ce qui est souvent le cas, et, faute de mieux. Il cherche à vivre de toutes autres activités mais pour l'instant, c'est le graffiti qui paye le mieux. Jonathan approche la trentaine. Il peint des graffiti depuis une dizaine d'années dans des usines désaffectées et sur des murs d'expression libre. Il est spécialiste du *wild style*. « *Quand on regarde Jonathan peindre, on a l'impression que c'est facile. Il improvise et ça part dans tous les sens* », m'a dit un de ses amis, admiratif, devant une de ses fresques. Ses graffiti sont très complexes et très colorés. Ils témoignent d'une grande maîtrise des perspectives et des symétries. Son style est immédiatement identifiable, pour l'œil averti. Je le qualifierais de « mathématiques ». En effet, Jonathan est un passionné des chiffres. Contrairement à une première impression, il n'a pas étudié dans le milieu artistique. Il est ingénieur de formation.

Les amis de Jonathan m'expliquent qu'il ne trouve pas de travail. Ils le disent « *surdiplômé* ». Ironie du sort, c'est de la réalisation de fresques qu'il tire de ponctuels revenus. Il répond à des commandes pour des décorations d'appartements, de magasins. Cela l'ennuie. La valeur de ses compétences graphiques est mieux reconnue que ses compétences professionnelles. La situation que connaît Jonathan est significative des défaillances des mécanismes d'intégration sociale. Elle montre aussi que les expériences issues de l'écart à la norme sont susceptibles

d'être réinvesties pour, dans une certaine mesure, pallier ces défaillances. Comme l'ont précisé Marc Hatzfeld, Hélène Hatzfeld et Nadja Ringart, les créations marginales peuvent devenir source de richesse³⁹⁶. Néanmoins, vivre de la réalisation de fresque n'est pas chose aisée.

A. 4. *Peintre de fresques, une profession difficilement viable*

Les relations des graffiteurs professionnels avec leur clientèle sont parfois difficiles, notamment dans la fixation des prix. Les graffiteurs parlent ici de différents contrats auxquels ils ont pu répondre. Martial a « *arrondi ses fins de mois* » en peignant des fresques. Mathieu et Hughes « galèrent » et acceptent parfois d'être sous-payés. À leur niveau, tous trois témoignent que la réalisation de fresques, à titre professionnel, n'est que difficilement viable.

Martial ne cherche pas spécialement à répondre à des commandes. Il saisi plutôt des opportunités qui s'offrent à lui. Son école l'a parfois mis en contact avec des clients qui cherchaient à mettre un « coup de jeune » à leurs murs. Les compétences de Martial sont rares. Peu d'étudiants en art, ormis des graffiteurs, sont à même de réaliser des fresques décoratives. Il a eu des commandes bien rémunérées : « *Parfois, on répond à des commandes. On a des plans. Ça vient par le bouche à oreille, parfois par l'école. Certaines personnes appellent l'école pour se faire faire des décors. Sur l'école, il y a que nous qui savons peindre sur de grandes surfaces. Forcément, ça nous revient. On saute sur les plans de peinture en bâtiment. Par exemple, un restaurant universitaire a contacté l'école et on a reçu un mail. On a sauté dessus. Il n'y avait que nous qui pouvions faire ce qu'ils demandaient. Ils voulaient quelque chose de "jeune", donc du graffiti. On a monté un échafaudage qui était un peu casse-gueule. On a été payé entre deux mille et trois mille euros, pour un mur de deux mètres de large et de six mètres de haut. On a fait deux journées de travail, alors c'était plutôt pas mal.* » Parfois les chantiers peuvent être particulièrement importants. Martial et ses collègues sont habitués à peindre dans de mauvaises conditions, propres à l'illégalité. Ils peuvent travailler efficacement : « *Une autre fois, c'était une entreprise de jeux d'arcades qui cherchait des mecs, dans l'urgence. On a eu une semaine pour faire sa déco, plus de mille mètres carrés de murs. On a travaillé avec des fluo. C'était un plan bien cool mais on n'a pas pu finir en cinq jours. On est revenu faire des retouches. C'était un gros challenge. La paye*

³⁹⁶ Marc Hatzfeld, Hélène Hatzfeld et Nadja Ringart (1998), *Quand la marge est créatrice. Les interstices urbains initiateurs d'emploi*, La Tour d'Aigues, L'Aube.

valait le coût. Pour trois, on a eu six mille euros. » Si ces deux chantiers ont été de bonnes expériences pour Martial, celui-ci ne cherche pas à poursuivre dans ce sens. Les revenus provenant de la réalisation de fresques sont trop aléatoires pour être viables : « Je vois la déco comme un à côté, pour arrondir les fins de mois, parce que ce n'est pas régulier. Parfois, tu es payé au lance-pierre. »

Hughes a commencé à faire des décorations sur commande dans le milieu associatif. À de nombreuses reprises, il pense que ses compétences ont été mésestimées. Il lui a été difficile de faire reconnaître une valeur financière à sa pratique : « *Au départ, lorsque j'ai commencé à bosser dans l'asso, le contact avec les clients était dur. C'est souvent qu'ils payent mal. Des fois, on a envie de leur dire : "Mais vous croyez qu'on se nourrit de bombes ?" Et les gens qui ont des gamins, ils vivent comment ? Je pète souvent des câbles.* » Mathieu décrit également ce problème : « *Il y en a qui se disent : "C'est cool les graffeurs ! Tenez, prenez des bombes." Des fois, c'est comme ça. Par contre, pour être payé convenablement, c'est plus difficile : "De toute façon, vous n'avez pas besoin de manger. Vous n'avez pas besoin d'argent."* » Pour la décoration d'un magasin, Mathieu a gagné cent euros : « *On est allé chez un concessionnaire automobile pour faire les portes ouvertes. On leur a fait cinq panneaux. Ils nous ont donné six cent euros. On était six.* » Afin de compenser leurs difficultés à fixer des prix intéressants, les graffiteurs se rattrapent en nature. Les « plans » leur permettent d'obtenir du matériel, comme le décrit Martial : « *Ce qui est intéressant par rapport à ces plans, c'est que ça permet de récupérer de la peinture. Ils la fournissent, alors on n'utilise que le quart de ce qu'ils commandent. On récupère ensuite les sprays, les rouleaux, les pots de peinture. C'est toujours ça de gagner.* » La peinture financée par des commanditaires pourra servir à la réalisation de fresques personnelles, sur des murs d'expression libre, et pour peindre des graffiti illégaux.

B. Le peintre et le politique

Howard Becker souligne que l'élaboration des produits de l'art est dépendante du domaine politique³⁹⁷. Cela est d'autant plus vrai lorsque les créations sont destinées à prendre place dans l'espace public. En effet, la possibilité qu'ont des graffiteurs à légitimer leurs pratiques dépend de leurs négociations avec les acteurs politiques.

³⁹⁷ Howard Becker (1986), *Les Mondes de l'art...*, op. cit.

B. 1. Être légitime

C'est en multipliant les actions dans le milieu associatif que Sébastien a eu l'occasion de rencontrer Jean-Louis Fousseret, le maire de Besançon, et d'impressionner son regard. Par la reconnaissance du maire pour son travail, Sébastien a légitimé l'expression de son savoir-faire dans l'espace public : « *Pendant des années on a fait des trucs. Le maire nous voyait sur des projets et il venait nous voir : "Tiens, c'est les tagueurs. Je vous reconnais !" Et à chaque fois il nous rappelait comme ça. Comme on était toujours là, il nous a connu. Donc, il nous a fait faire des trucs.* »

Les modifications des paysages urbains sont légalement encadrées par un acteur clef : l'architecte des Bâtiments de France. Il a à charge de veiller à la préservation et au développement d'une esthétique urbaine. Sébastien explique le défi que ça a été pour lui de satisfaire aux exigences de la première commande que lui a faite le maire, la décoration du *skatepark*. Les *skaters* de la ville étaient depuis longtemps engagés dans une négociation pour la mise en place d'un équipement répondant à leurs besoins, et la municipalité y a répondu favorablement : « *Quand il a été réélu maire, il avait pour projet de faire un skatepark. Il a fait appel à nous pour qu'on voit avec l'architecte des Bâtiments de France, pour le réaliser. C'est un des premiers projets que le maire nous a donné. Il y avait eu un appel d'offre aussi. On n'était pas les seuls. On a été obligé de présenter des croquis à l'architecte des Bâtiments de France. C'était bien rigoureux. Notre cher architecte est quelqu'un de très sévère. C'est le mec, dans la région, quand il dit non, c'est non. Pour n'importe qui [...]. C'est quelqu'un qui décide beaucoup.* »

Les croquis de Sébastien ont convaincu l'architecte des Bâtiments de France. Ce dernier lui a présenté un cadre dans lequel exprimer sa créativité : « *Il a un talent artistique donc, quand il a vu nos dessins il a dit : "Il faut que vous fassiez des maquettes avec des couleurs indiquées, des gris et des couleurs pas trop criardes. Vous avez le droit d'utiliser des jaunes mais il faut que ce soit mis à bon escient." On avait un gros cahier des charges ! J'ai regardé, on a fait tous les croquis. On lui a présenté. Il y en a qu'il a bien aimé. On lui en a même présenté des farfelus, comme des persos qui faisaient du VTT avec des tenues de cosmonautes. Il aimait bien ça et il nous a laissé le feu vert.* » Après qu'on leur ait confié ce premier chantier,

Sébastien et ses associés en ont réalisés d'autres. Il présente son activité comme participant au renfort de la cohésion sociale.

B. 2. Fresque et cohésion sociale

Sébastien revient sur les réactions des habitants d'un quartier populaire de Besançon, où il a participé à la création d'une fresque. Il a recueilli leurs impressions à chaud, sur le chantier. Le contact avec les habitants lui apporte beaucoup. Souvent complimenté pour son travail, l'impact qu'il a eu sur ses publics est digne d'intérêt. Dans l'extrait d'entretien présenté-là, on peut entrevoir que l'admiration des habitants pour une de ses fresques est partagée entre des populations qui s'évitent. La décoration d'un tunnel aurait atténué le sentiment d'insécurité éprouvé par des personnes les plus vulnérables : « *Le tunnel était pourri depuis vingt-cinq ans. Quand on a réhabilité le passage, au final tout le monde nous a dit que c'était super, que ce n'était plus glauque. Les gamins disaient : "Maintenant on a moins peur quand on passe dans le tunnel." Rien que ça, tu te dis que c'est cool. Quand les cailleras venaient, elles se faisaient prendre en photo devant nos peintures. C'était excellent ! Tu avais les pires caïds qui venaient : "Ouah ! Trop bien les gars !" » Le sens politique de l'action de Sébastien est dans l'amélioration de la cohésion sociale.*

Néanmoins, certains regards n'ont pas la même interprétation sur la peinture de Sébastien. Celui-ci mentionne une rupture générationnelle violente dans la réception de son art : « *Il y a des vieux qui t'agressent quand tu es en train de peindre, même si c'est ton boulot.* » Un changement positif pour les uns, est une perte de repères pour d'autres. Un dialogue avec un fou est révélateur de peurs entourant la peinture à la bombe : « *Un mec est arrivé et m'a fait : "Dans vos bombes, il y a du gaz moutarde !" On l'a regardé. Il n'était pas bien. C'était une pure caillera. Et on lui fait : "Non, il n'y a pas de gaz moutarde dans les bombes. Le gaz moutarde c'était pendant la guerre. Il ne faut pas que tu te fasses de..." "Non ! Je sais qu'il y a du gaz moutarde. Je sais que vous voulez nous empoisonner !" Parano de ouf...* » Cette réaction exceptionnelle de réprobation de la fresque est sans pareil avec celle éprouvée à l'encontre des tags. Sébastien revendique son lien avec ces formes d'expression. Il signe chacune de ses fresques d'un tag. C'est pourtant en opposition aux tags que ses fresques sont couramment discutées.

B. 3. *Les formes du pouvoir*

Un des sens donné aux fresques commandées par des municipalités ou des particuliers est de contribuer à la lutte contre les graffiti illégaux. En demandant à des graffiteurs, reconnus de leurs pairs, de peindre des fresques sur des murs habituellement tagués, on escompte que cela cesse. Deux articles de presse, récoltés à Rennes et à Besançon, traitent de ce phénomène. Le premier s'intitule « Graff contre tag » est a été publié dans le mensuel municipal *Le Rennais*. Il parle de commande d'une fresque, peinte par Breze sur les murs d'un immeuble privé : « "Notre porche était régulièrement tagué", raconte Jacky Le Nouail, copropriétaire de l'immeuble du 36, rue Saint Hélier. "Dans la rue, personne ne touchait à la fresque du porche du primeur. J'ai proposé à la copropriété de contacter l'artiste qui l'avait réalisée pour qu'il décore notre porche." [...] Autre avantage : par respect, personne n'ose marcher sur les plate-bandes du "grand-frère". »³⁹⁸ L'auteur de l'article le conclut en donnant les contacts de Breze.

Le second article est paru dans *L'Est Républicain* et a pour titre : « Des fresques contre des frasques ». Il traite d'une fresque, réalisé sous le souterrain de la gare de Besançon, et commandée par la municipalité, entre autres à Sébastien. Y figurent d'illustrent personnages, ayant un lien avec la région de Franche-Comté : Nicolas Ledoux, Victor Hugo, Louis et Auguste Lumière, ou encore Jules César. Le projet s'inscrit dans l'ensemble des manifestations liées à la promotion des fortifications bisontines de Vauban au patrimoine mondial de l'UNESCO : « *Fini l'éclairage péclotant, les murs desquamés, jonchés de tags et autres graffiti qui rendaient le lieu peu avenant et le trajet un tantinet inquiétant [...]. L'occasion [...] d'inciter les usagers à fréquenter d'avantage ces passages tout en dissuadant les tagueurs et autre grapheurs de couvrir les murs de leurs gribouillis abscons.* »³⁹⁹ Une esthétique diurne, contrôlée, dont le contenu est commandé et l'auteur identifié, prend forme sur un support délimité. Les commanditaires ont choisi les maquettes des fresques. Le figuratif prend une place prépondérante. Elle est opposée à une pratique nomade, spontanée, nocturne, collective et anonyme, qui additionne les couches.

Lorsqu'il débutait sa carrière de graffiteur, Manuel s'est vu proposer de participer à la réalisation d'une fresque dans la cour d'un lycée. L'objectif de la commande était de proposer

³⁹⁸ C. B. (2010), « Graff contre tag », *Le Rennais*, n° 414, juin, p. 29.

³⁹⁹ P. L. (2009), « Des fresques contre des frasques », *L'Est Républicain*, 10 septembre, p. 2.

une décoration aux lycéens, susceptible de leur donner le goût d'apprendre. Le message qu'il a été commandé aux graffiteurs de peindre était : « *Le savoir est ici.* » Peu en accord avec le thème, Manuel a inscrit un message caché dans la fresque. Poursuivant l'affirmation officielle, il en inscrit une officieuse : « ... *Mais la vérité est ailleurs.* » Manuel n'a guère apprécié cette expérience qu'il a pu décrire comme un assujettissement. Dans la suite de sa carrière, il a évité toutes les commandes qui ont pu lui être proposées.

C. Liberté de l'artiste et aliénation de l'artisan

La professionnalisation de graffiteurs s'inscrit dans le processus d'artification du graffiti. Elle induit un changement du statut des objets observés et de leurs producteurs. Le passage de la qualité de « vandale » à celle d' « artiste », dans le champ du graffiti, sera discuté au regard des concepts de liberté et d'aliénation. Il ressort que, d'un point de vue externe au champ du graffiti, l'étiquette d' « artiste » n'est pas perméable à celle d' « artisan ». Par contre, dans le champ, la professionnalisation peut être présentée comme une forme d'aliénation de l'art.

C. 1. *Art ou artisanat ?*

Dans *La Poétique* d'Aristote, l'art est invention. Les sujets de l'art existent et l'artiste, par la *mimésis*, en construit une interprétation. L'art n'est pas une imitation servile de la réalité. C'est l'expression de ce qui y est caché⁴⁰⁰. Dans une vision moderne de l'art, on pense le beau comme provenant de la « nécessité intérieure ». Les responsabilités de l'artiste seraient de perpétuer son héritage culturel, d'exprimer ses pensées et ses sentiments. L'art est vu comme mise en scène de joies et de peines. L'œuvre est le reflet des passions de l'âme⁴⁰¹. L'expression libre de cette nécessité serait affranchie de contraintes matérielles et ne ferait suite à aucun commandement. Or, les contraintes conditionnent la création. Les règles des disciplines artistiques encadrent la réalisation des œuvres. Ces règles ne s'imposent pas à l'artiste. Il choisit de s'y contraindre. Il y a une autodétermination du statut d'artiste. L'artiste est autonome du choix des règles qui régissent sa création. Nous sommes face à des sujets, des acteurs. En ce sens, Marcel Duchamp est un penseur précurseur. Il a promu la conceptualisation de l'art. Une vision de l'art où la démarche prime sur la forme s'imposera.

⁴⁰⁰ Aristote (1990), *La Poétique*, trad. fr., Paris, Le Livre de poche.

⁴⁰¹ Vladimir Kandinsky (1989), *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël.

Cette définition de l'artiste comme acteur innovant se distingue de celle de l'artisan. Alors que l'œuvre d'art n'obéirait à aucun objectif précis, autre que ceux que se donne l'artiste, l'objet artisanal est produit avec autrement plus de contraintes. Malik dit que les graffeurs, répondant à des commandes publiques, ont une liberté artistique brimée : « *On te file de la maille, donc tu fais ce qu'on te dit. Tu n'es plus libre de ton art. À partir de là, tu te sens prisonnier des institutions qui te commandent le travail. Tu ne fais pas comme tu veux.* » Pour être considérée comme artistique, une activité doit être produite dans un champ autonome, c'est-à-dire capable d'imposer ses règles et de refuser des attributs lui étant accolés de l'extérieur. En ce sens, l'art ne répond à aucune autre nécessité que celles qui sont propres à sa tradition⁴⁰².

La partition entre artiste et artisan est un enjeu de distinction dans la répartition de capitaux symboliques (la renommée) et économiques (le prix des œuvres). Dans le champ du graffiti, la dualité entre liberté et aliénation prend une place de tout premier ordre à travers la distinction, parfois ambiguë, entre « vandales », « libres » et graffeurs professionnels, dont les statuts oscillent entre ceux d'« artistes » et d'« artisans ». Lors de l'entretien mené avec Nikos, celui-ci expliquait avoir effectué quelques commandes. Ça a été, pour lui, un moyen de se faire financer du matériel. C'est surtout dans une optique intéressée qu'il a accepté de se contraindre aux thèmes et formats imposés. Il était alors peu expérimenté. Les graffeurs peuvent se voir facilement proposer des commandes. Seuls quelques-uns en font leur profession.

Sébastien manifeste un regard complexe sur sa professionnalisation dans le champ du graffiti. Il admet une part d'aliénation, au sens négatif du terme, dans son travail. L'aliénation, en tant que soumission à un ordre nous étant extérieur et nous incorporant, comme dépossession de soi, est particulièrement explicitée dans cet extrait d'entretien : « *Il y a des thèmes, tu n'as pas forcément envie. Là, par exemple, pour une chambre de gamin, j'étais obligé de faire des catcheurs. Je n'y connaissais rien au catch ! J'étais obligé de me taper des magazines de catch, des vidéos de catch, pour bien capter les mouvements des types, pour pouvoir les retranscrire sur le mur. Ça me cassait la tête à chaque trait que je faisais. En même temps, il fallait que ça soit fait. On était bien payé. Il fallait que ce soit nickel. Le mec était sympa, il nous avait appelé, il ne fallait pas faire n'importe quoi. Tu es obligé de prendre sur toi. Il faut*

⁴⁰² Pierre Bourdieu (1980), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.

s'adapter. » Avec certains clients, Hughes a parfois eu du mal à prendre sur lui. L'étiquette du graffiteur délinquant à la vie dure : « *Des fois, on est obligé de me contenir face à des clients. On nous demande de faire un boulot avec un gros connard derrière. Je ne sais même pas pourquoi je bosse pour lui. À part parce que j'ai besoin d'argent. Je pense qu'on est pris pour des marginaux.* »

Dans un autre sens, cette aliénation du graffiteur professionnel est vécue positivement. Plus qu'une dépossession de lui-même, c'est un enrichissement personnel que connaît Sébastien par ses contacts avec des commanditaires. Il incorpore, en son sein, l'altérité et se constitue en tant que sujet avec les « esprits » des autres. Cet échange, c'est une base du contrat social dont parlait Jean-Jacques Rousseau, et, finalement, pour Sébastien comme pour Hughes, la professionnalisation dans le graffiti est plus un choix qu'une contrainte : « *Que le graffiti pour certains soit un art, pour d'autres un artisanat, peu importe, nous on s'éclate à faire ça.* » En se justifiant ainsi, Hughes permet d'aborder comment, dans le milieu de graffiti, le professionnalisme peut être perçu.

C. 2. Le regard des pairs : entre déni et reconnaissance

La réception des fresques commandées est ambivalente chez les graffiteurs. Ils en estiment la technicité sans forcément les trouver belles. Nombreux sont ceux qui ont un déni pour les fresques peintes sur commande : « *Ce n'est pas simple de faire de la fresque parce que tu vas être dénigré* », confie Sébastien. Martial répond depuis peu à des commandes. Il ne fait guère attention aux critiques que sa démarche suscite : « *Je n'ai pas de complexe à prendre des thunes pour ce genre de trucs. Ce n'est pas un travail qui m'ennuie. Je gagne des sous en faisant à peu près ce que j'aime. Je ne pense pas que ce soit plus contraignant que de bosser à l'usine.* »

En critique averti, à propos de la fresque présentée plus haut, où était figuré un portrait de Jules César, Malik dit ressentir la servitude de Sébastien au travers des traits qu'il a tracés. Il perçoit les formes d'exercice du pouvoir du commanditaire, au fondement des formes graphiques : « *Ce qu'ils ont fait là, on voit qu'ils ne l'ont pas fait avec le cœur. Ça faisait de la maille alors ils ont fait la tête de César... Mais quand tu vois comment ils ont fait le boulot, tu te demandes si ce ne sont pas leurs élèves qui l'ont fait. Parce que le niveau, il n'est pas là.*

Ils sont obligés de manger. » Lorsque Fabien évoque sa vision du graffiti, il en souligne l'aspect non commercial. La valeur de l'argent, il la conteste. Il a des dizaines de milliers d'euros d'amendes cumulées et vol régulièrement. L'argent gagnée par le graffiti est, selon lui, ostentatoire au regard des sacrifices qu'il y accorde : « *Le graffiti, c'est le dernier truc qui n'a pas été pourri par la thune, dans le hip-hop, et là, ça y'est ! Avant, c'était la thune qui nous pourrissait avec les amendes. La thune, c'est vraiment le truc sale. Quand il y avait de la thune dans le graffiti, c'étaient les amendes, pas le business, les actions, les marques de bombes et les casquettes... Et puis le graffiti, c'est aussi le vol. Tu n'as pas de thune, et tu fais avec. Moi, entre du fois gras à neuf euros et du fois gras à quinze euros, je prends celui à quinze.* »

Nikos, plus jeune que Fabien, défend lui aussi un graffiti « libre » (on lui en a transmis les valeurs) et critique la professionnalisation de Sébastien et de ses collègues : « *Ils sont payés pour faire ça. D'un côté ils ont du niveau, mais d'un autre côté, ce n'est pas du graffiti.* » Un rejet de l'argent structure son propos. C'est un critère de délimitation du champ graffiti « vandale ». Nikos admire les graffiti de Fabien et rejette la valeur de ceux de Sébastien, en dépit de sa maîtrise technique. Ce qui fonde la valeur d'un objet, d'après Georg Simmel, c'est ce qui a été sacrifié pour le créer. La valeur de la pauvreté du Christ, dénoncé contre trente deniers, est au fondement d'un tabou en l'argent, là où le christianisme est une religion prégnante. L'argent est un symbole de puissance. C'est aussi un moyen d'exercice du pouvoir. Acquis par nécessité, il induit des rapports sociaux impersonnels et peut amener des liaisons à se dissoudre⁴⁰³.

Sébastien a pris ses distances avec des graffiteurs et a décidé de continuer à répondre à des commandes : « *Le problème, c'est que quand j'étais avec mon pote, à faire l'entreprise, il y a tous les autres qui disaient : "Vous ne faites plus de vandale. Vous faites du commercial." Et on leur répondait : "Non. On s'appuie sur une demande pour gagner de l'argent. C'est pour manger ! " Les gens ne comprenaient pas. Si on te demande de faire un truc et que tu ne croques pas un billet, c'est que tu n'y mets pas du tien. On a décidé de faire ça malgré ce que les gens disaient : "Vous ne faites plus de graffiti, vous faites de la peinture à la bombe." On leur disait : "Tu fais ce que tu veux et surtout, nous on fait ce qu'on veut." On fait ce que les gens nous demandent, pour être payés.* » Sébastien tient tête à ses détracteurs, anciens

⁴⁰³ Georg Simmel (1988), *La Philosophie de l'argent*, trad. fr., Paris, PUF (1^{re} éd. allemande : 1900).

complices. Cependant, il témoigne d'un certain malaise par rapport au déni que lui portent des graffiteurs. Exclu du mouvement qu'il a cherché à faire reconnaître, il paraît aujourd'hui impuissant. Son ancien activisme se caractérisait par un investissement corporel important : « *Quand j'ai commencé, je ne faisais que du tag, dans la rue, comme un ouf. Avec mes potes, on était des petits vandales. On arrivait dans des cours intérieures, on démontait tout. On ne faisait que du tag. Aussi, sur des voies ferrées, on se faisait courser. Je ne faisais que ça. Je faisais du tag. Bien après, on a commencé à faire du graff'. Ce qui m'ennuie, c'est qu'un jour on m'a demandé si je ne voulais pas en faire en étant rétribué. J'ai dit oui. Et puis du coup, on pense que j'ai oublié ce que j'étais avant. Je me dis : "Moi aussi, j'aimerais encore en faire partout ! ~ Ce ne serait pas la main qui me nourrit..."* » Sébastien a professionnalisé sa pratique, « *parce qu'il faut bien manger* ». Les retours négatifs qu'il a reçus de la part des autres graffiteurs marquent la perte de son « *capital guerrier* »⁴⁰⁴.

Il existe un conflit entre les valeurs portées dans le champ graffiti et les institutions. En se professionnalisant, Sébastien a mis un terme à ses activités illégales. C'est avec regret qu'il ne prend plus de risques. Un phénomène de dissonance cognitive est lisible. Ce concept psychologique, développé par Leon Festinger, précise qu'une personne, évoluant au travers de sphères incompatibles, connaît une tension psychologique. Afin de diminuer cette souffrance, une rationalisation est mise en œuvre par l'individu⁴⁰⁵. En l'occurrence, pour Sébastien, il s'est agi d'être persuadé de pouvoir gagner sa vie avec la peinture. Quelques mois après avoir enregistré notre entretien, il remplissait les rayons d'un supermarché. Il compense son ressenti, épisodiquement, en réactivant une pratique illégale : « *Quand je suis dans une autre ville, je me lâche. Là, je suis parti cet été. Attention comme j'ai été bourrin !* »

⁴⁰⁴ Thomas Sauvadet (2006), *Le Capital guerrier. Solidarité et concurrence entre jeunes de cité*, Paris, Armand Colin.

⁴⁰⁵ Leon Festinger, Henry Riecken et Stanley Schachter (1993), *L'Échec d'une prophétie. Psychologie sociale d'un groupe de fidèles qui prédisaient la fin du monde*, trad. fr., Paris, PUF (1^{re} éd. américaine : 1956).

CHAPITRE XIV

DE L'« ART DE RUE » AU « *STREET ART* »

A. « *Street art* » : histoire d'un terme

Plus récente encore que la notion de « culture urbaine », en France, celle de *street art* est particulièrement discutée. Si on peut traduire cet anglicisme par « art de rue », ce n'est pas là qu'il a été créé. Selon le galeriste Magda Danysz, « *le street art est un terme imparfait mais qui fait sens pour le public* »⁴⁰⁶. C'est en fait une catégorisation d'objets, construite à travers un double processus d'intellectualisation et de commercialisation.

En 1985, Allan Schwartzman utilise le terme de *street art* pour intituler son livre sur les graffiti *hip-hop* de New York⁴⁰⁷. Aujourd'hui, si elle reste imprécise, la notion est surtout utilisée pour qualifier des objets différents des graffiti *hip-hop*. Pour Bernard Fontaine, « *le terme street art marque une première reconnaissance institutionnelle de pratiques artistiques utilisant la rue comme support. Contrairement au writing, tourné uniquement vers le travail du pseudonyme, il englobe de nombreuses techniques [...] et de nombreux artistes aux démarches différentes* »⁴⁰⁸. Les *street artists*, tels qu'on les reconnaît aujourd'hui en France, sont issus du graffiti *hip-hop*, puis, ils s'en sont détachés en s'inscrivant dans le mouvement qui était appelé « *post-graffiti* ».

A. 1. *Du graffiti au « post-graffiti »*

Dans les années 1990, sur les murs de Paris, on distinguait les pochoiristes, héritiers des mouvements sociaux et alternatifs des décennies précédentes (Mai 68, punk...), et les graffiteurs *hip-hop*. Parmi ces derniers, certains s'éloignèrent des canons esthétiques du *tag* et du *graff'*. Ils s'orientèrent vers ce que l'on appela le *post-graffiti*. Le terme avait déjà été utilisé par les galeristes, dans les années 1980, pour qualifier des toiles peintes à la bombe,

⁴⁰⁶ Cité par Myriam Boutouille (2011), « Pourquoi le *street art* fait recette », *Connaissance des arts*, octobre, n° 697, p. 64.

⁴⁰⁷ Allan Schawartzman (1985), *Street Art*, New York, Bantam Doubleday Dell.

⁴⁰⁸ Bernard Fontaine (2012), *Une histoire du graffiti...*, *op. cit.*, p. 67.

par les graffiteurs du mouvement new-yorkais. Cette fois, on l'utilisera pour décrire des interventions artistiques détachées des canons esthétiques du graffiti américain et effectuées à partir d'expérimentations dans l'espace public.

En 2000, quelques articles laissent entrevoir l'émergence du *post-graffiti* en France. *Paris Match* présentait Zeus, Parisien, 23 ans, dissimulé sous un bas léopard. Issu du graffiti *hip-hop*, il développait alors un travail nocturne de contournement d'ombres projetées sur la chaussée. Par là, il perpétuait le mythe grec de l'origine de la peinture. Conceptualisation, performances, médiatisation marquent le début de l'intégration de Zeus au marché de l'art. Le récit de sa vie a tout du mythe: « *Zeus a depuis longtemps appris à déjouer la vigilance de la police. Il vient du milieu du graffiti. Il commence à sévir sur les murs de la ville dans les années 90. C'est en taguant un tunnel qu'il découvre son nom d'artiste. Zeus est le patronyme du RER qui a failli l'écraser ce jour-là. Et qui, en l'évitant, marque un tournant dans sa vie.* »⁴⁰⁹ La dualité imprègne le personnage. Il évolue entre ombre et lumière, vie et mort, anonymat et reconnaissance. Le public n'aura finalement que peu d'informations sur le *post-graffiti* durant les premières années de la décennie 2000. C'est dans les magazines sur le *hip-hop* qu'épisodiquement un article leur a été consacré, puis dans la presse spécialisée dans le graffiti.

À Paris, Stak, d'influence plutôt *punk* que *hip-hop*, délaissa les lettrages classiques du graffiti, dès 1995, pour créer, dans la rue, des logotypes. La presse *hip-hop* présentera alors ces nouveaux styles. En 2000, le magazine de rap *L'Affiche* a publié un article permettant de découvrir Stak, Honet et So6. On peut voir leurs liens étroits avec le graffiti *hip-hop*: « *Cela fait maintenant deux ans que Stak, Honet et So6 agissent ensemble dans les rues de Paris en laissant leurs signes distinctifs aux endroits clés de la capitale comme de vrais publicitaires. Honet a commencé le graff en 1988. Il intègre les DKG, puis parcourt l'Europe à partir de 1991 aux côtés des SDK pour peindre des trains. Il finit par se séparer d'Opak pour se mettre, en 1998, avec Stak et So6. Avec eux, il prend une nouvelle direction, celle de la peinture et des expos. Stak, quant à lui, a commencé et rencontré Honet à la même époque. Il était dans les mêmes groupes (VAD, P2B) et faisait déjà des lettres chelou. Pour lui, l'utilisation d'un logo est l'évolution logique de ses lettres. So6, lui, sort des Beaux-Arts. Il commence à taguer en 1993, mais vite fait comme on dit chez nous. Il passe de la bombe aux*

⁴⁰⁹ Isabelle Leouffre et Sébastien Micke (2000), « Zeus graffite la nuit », *Paris Match*, 9 mars, n° 2650, p. 21.

pinceaux, des pinceaux aux affiches, des affiches aux sols en réalisant sur tous ces supports des lettres qui ressemblent à des signes, jouant sur leur lisibilité et leur illisibilité. »⁴¹⁰ En prenant leurs distances avec le graffiti *hip-hop*, Stak, Honet et So6 font partie de ceux qui préfigurent l'émergence de la notion de *street art* en France.

A. 2. Du « *post-graffiti* » au « *street art* »

En 2002, avec la sortie en kiosques du magazine de graffiti *Graffiti !*, quelques pages présentent à un public restreint le *street art* émergent, que l'on ne sait pas encore nommer : « *Ils ne sont pas forcément tagueurs ou graffeurs, mais ils ont une passion commune : celle de la rue. Dénommés artistes, peintres, décorateurs urbains, colleurs d'affiches ou de mosaïques ou bien pochoiristes [...].* »⁴¹¹ En 2003, le champ se précise. Olivier Stak contribue à en faire connaître les principaux acteurs. Avec Nicolas Gzeley, l'ancien rédacteur de la rubrique graffiti du magazine *Radikal*, il crée la revue *World Signs*, pour cinq numéros seulement. Dans le premier numéro, ils ont publié les travaux d'Akroe. En annexe, une photographie d'un graff' d'Akroe, aujourd'hui connu en tant que graphiste, témoigne de recherche allant dans le sens d'une distanciation du style new-yorkais [cf. annexe. Fig. 12].

Dans une autre revue, *Graffiti all Stars*, et aussi dirigée par Nicolas Gzeley, un article explique les raisons ayant conduit à la mise au jour et à terme du projet : « *Au début des années 2000, le terme Street art ne fait pas encore partie du langage commun. Pochoirs, affiches, stickers et autres interventions urbaines sont encore considérés comme de vulgaires graffiti, et les travaux de Banksy, Space Invader, André ou Honet ne sont alors connus que d'une poignée d'initiés. Quand aux galeries et institutions, elles considèrent avoir fait le tour de la question avec Keith Haring et Jean-Michel Basquiat. Hors de question pour elles de se pencher sur les travaux de ces quelques sauvages qui souillent la ville. C'est pourtant ce que vont faire OKT et Nicolas Gzeley en créant le magazine World Signs. Véritable OVNI dans le milieu de la presse, World Signs se présente comme la vitrine de tous ces artistes qui officient dans la rue tout en tentant de se démarquer du graffiti traditionnel. Exit les tags, les flops et autres brûlures, on parle alors de logotype ou de post-graffiti. Volontairement élitiste,*

⁴¹⁰ EB (2000), « Stak, Honet et So6 », *L'Affiche*, décembre, n° 87, pp. 70-71.

⁴¹¹ Olivier Jacquet et Jean-Philippe Trigla (2002), « *Urban activism* », *Graffiti !*, avril-juin, n° 2, p. 4.

le magazine se focalise sur ceux qui présentent une vraie démarche artistique, passant sous silence les nombreux opportunistes du moment. »⁴¹²

À mesure que les précurseurs du *post-graffiti* professionnalisaient leurs pratiques, par les expositions et leurs médiatisations, les plus en vue obtinrent une reconnaissance élargie de leur statut d'artistes. L'Anglais Banksy, cité plus haut, est une figure de proue du *street art*. Remarqué depuis le début des années 2000 par la presse *hip-hop* et spécialisée dans le graffiti, c'est en 2010, avec la sortie dans les salles de son film *Faites le mur !*, que Banksy se fait connaître du grand public⁴¹³. Dans sa monographie, on peut voir qu'il a débuté sa carrière, dans les années 1990, en peignant des graffiti de style *hip-hop*. Il délaissera ensuite cette pratique pour se consacrer, surtout, au pochoir⁴¹⁴. Il a fait ses premiers pas sur le marché de l'art en 2003, avec une toile, vendu chez Bonhams à 1 153 euros. En 2006, il exposait au Bristol Museum. En 2007, un promoteur de Bristol a décidé de mettre sous verre un graffiti de Banksy, peint sur un de ses immeubles, afin d'y apporter un cachet supplémentaire⁴¹⁵. Après son film, Banksy a cédé des œuvres pour des prix dépassant le million d'euros. Son style figuratif et engagé fait sens. Banksy dépasse les frontières pour proposer un imaginaire de liberté et de puissance contestataire. Des *street artists* endossent la qualité de « citoyens ». Ils déploient des valeurs politiques de partage de l'espace public, de dénonciation des inégalités sociales, de démocratie participative. JR est particulièrement impliqué dans la promotion de ces valeurs. Il a déjà fait participer, des banlieues parisiennes aux favelas du Brésil, plus de deux cent mille personnes à son travail. Il met en scène des portraits photographiques, dans la ville. De même, C215, connu pour ses pochoirs, a intitulé un de ses livres *Community Service*, que l'on peut traduire par « intérêt général »⁴¹⁶.

B. « Street art » versus « art de rue »

Bien urbain est un festival artistique dont la première édition a eu lieu à Besançon, en septembre 2011⁴¹⁷. Principalement dans le quartier populaire de Battant et sur le campus universitaire de la Bouloie, des *street artists* ont réalisé des fresques et des installations. Nous

⁴¹² « Worldsigns magazine. Le premier magazine de *Street Art* », *Graffiti All Stars*, n° 13, juillet-septembre 2011, p. 49.

⁴¹³ Banksy (2010), *Faites le mur !*, Paranoid Pictures Film.

⁴¹⁴ Banksy (2006), *Wall and Piece*, Londres, Publikaat.

⁴¹⁵ Article non signé (2007), « Banksy », *Graffiti Bombz*, juillet, n° 37, p. 2.

⁴¹⁶ C215 (2010), *Community Service*, Grenoble, Critères Urbanité.

⁴¹⁷ *bien-urbain.fr*.

proposons ici une écriture de la genèse du projet et de son déroulement. Un élément retient particulièrement l'attention. Les graffiteurs locaux ont réagi négativement face au festival, certains étant allés jusqu'à détruire des œuvres. Comment interpréter ce phénomène ? Il apparaît que la nouvelle catégorie « *street art* », a été saisie en opposition à celle d' « art de rue ». Entre les graffiteurs et les *street artists*, ce sont différentes définitions de l'art et de la ville qui s'affrontent. À travers cette opposition, le contrôle de l'espace est le principal enjeu.

B. 1. Bien urbain : *genèse d'un festival de street art*

Le festival *Bien urbain* s'inscrit dans un contexte de reconnaissance du *street art*, et de professionnalisation de ses acteurs. La première édition du festival a eu lieu tout juste après la sortie du film de Banksy, *Faites le mur !*. Son organisation s'est faite sous l'initiative de David Demougeot, alors âgé de vingt-neuf ans. Lors d'un entretien, mené dans son atelier, il est revenu sur son parcours et sur les motivations qui l'ont conduit à mettre en place *Bien urbain*.

Après avoir passé un baccalauréat sciences économiques et sociales, il a eu un DEUG Connaissance des arts contemporains à la Faculté de droit de Besançon. Il a ensuite décroché un Master Métiers des arts et de la culture à Lyon. Dès ses dix-huit ans, il s'est investi, en tant que bénévole, dans une association jurassienne de promotion des musiques punk et rock. Il a fait des stages dans des salles de concert et pour différents festivals. Il s'intéressait aux manières dont s'exprimaient visuellement les cultures *underground* dans la ville. Sa première mission a été d'apporter des éléments graphiques à un festival de musique rock, à Lons-le-Saunier. « *J'étais alors persuadé qu'il y avait un style jurassien, différent du graffiti traditionnel.* » Il parle de précurseurs du *street art*, d'Akroe, du Mutan Klan et du groupe MA4. Durant trois éditions, il a présenté leurs travaux dans des scénographies étudiées. Il se passionnait alors pour les productions des artistes publiés dans le magazine *World Signs*. Malgré l'investissement des artistes dans les projets portés par David, il déplore le manque d'intérêt que leur portait le public : « *Le public familial passait, se disait que c'étaient des artistes. Ils ne regardaient pas forcément.* »

À Besançon, il travailla pour le festival *Musique de rue* et a invité des graffiteurs *hip-hop* pour peindre sur des plaques en bois. Avec du recul, il ne garde pas un souvenir très bon de cette

expérience : « *On a servi de faire-valoir. On avait de la place dans le programme, on avait une visibilité. Le directeur en parlait dans les médias et expliquait que l'on valorisait les cultures urbaines, que c'était bien. Au final on se faisait instrumentaliser parce qu'on avait très peu de moyens et que les ambitions artistiques que l'on pouvait avoir n'étaient pas possibles à réaliser. On était bénévoles, les artistes étaient très mal payés.* »

Au fil du temps, l'idée d'organiser un festival de *street art* mûrit, avec Nélio de l'association lyonnaise *All Over* et spécialisée dans la sérigraphie, la vidéo et l'exposition de *street artists*. Le *Fame festival* est la référence de David. C'est un événement organisé en Italie du sud. Un homme est à son initiative, Angelino. Il invite des *street artists* du monde entier qui peignent illégalement les rues ou en concertation avec les habitants. Angelino n'arrive pas à dialoguer avec la municipalité. Il incite les artistes qu'il invite à réaliser des sérigraphies qui, vendues, servent à financer les frais d'organisation⁴¹⁸. *Bien urbain* est inspiré de ce festival.

David et Nélio ont tenu à ce que les œuvres qu'ils présenteraient en France soient légalement exécutées et considérées comme de l'art : « *On n'est pas en Italie du sud. On voulait montrer des artistes qui nous plaisaient et les montrer pour ça. On ne voulait pas qu'ils se retrouvent au poste. On voulait montrer ce qu'ils faisaient comme de l'art contemporain.* » Pour ce faire, il fallait convaincre différents acteurs : « *Pour que ce soit légal, il fallait l'accord de la ville, de l'architecte des Bâtiments de France, des habitants. Il fallait savoir si ça allait coller.* »

B. 2. L'événement

Les organisateurs de *Bien urbain*, réunis au sein de l'association *Juste ici*, ont tenu à ce que l'événement propose de l'art au public et non pour le marché de l'art. Il s'est agi de dialoguer avec les acteurs locaux afin de dégager des fonds. C'est finalement le Conseil consultatif d'Habitants (CCH) du quartier de Battant qui appuiera le projet : « *On est allé voir la mairie, le service culturel. L'adjoint à la culture était intéressé. Après, on a reçu une lettre comme quoi on n'avait pas de subvention. Comme on aurait dû faire face à de nombreux frais... On ne voulait pas que le marché de l'art finance le projet. On ne voulait pas que les artistes passent trois jours à peindre des toiles pour qu'on les vende, ce qui se fait pour la plupart des expos graffiti. On était dégoûté. On a reporté le projet. J'habitais à Battant, un quartier que*

⁴¹⁸ www.famefestival.it.

j'adore. C'est au centre et ça appartient à tout le monde dans la ville. Tout le monde connaît Battant. J'ai parlé de ce projet avec l'association des Bains Douches qui organisait le Conseil consultatif d'Habitants. »

Afin de réunir les fonds nécessaires à l'organisation du festival *Bien urbain*, l'association *Juste ici* s'est entourée de partenaires. La première édition du festival en aura réuni onze. Quatre étaient des partenaires privés, spécialisés dans le graffiti (All over, Montana, Allcity, Sofarida pictures). Quatre étaient issus du secteur étudiant (l'école régionale des Beaux-Arts de Besançon, l'université de Franche-Comté, le pôle Art Culture Théâtre Musique de l'université, le Centre régional des œuvres universitaires scolaires). Comme partenaire public s'est joint la ville de Besançon. Le ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et de la Vie associative soutient également le festival à travers le dispositif *Envie d'Agir*. La seconde édition du festival a vu le départ de partenaires et l'arrivée de nouveaux. Les partenaires privés, comme All over, Montana et Allcity ne se sont pas engagés une seconde fois. Ils n'ont plus soutenus *Bien urbain* parce que ce festival devenait un outil de lutte contre le graffiti. Des graffiteurs locaux ont déterminé le retrait de ces partenaires, comme l'explique Jean : « *On a téléphoné à nos contacts, chez Montana. Ils avaient arrangé Bien urbain en leur fournissant des bombes. À Montana, on leur a dit que Bien urbain était récupéré, que ça servait à la lutte anti-graffiti. À partir de là, ils ont arrêté de soutenir le festival.* » Par contre, les organismes publics ont montré un plus grand soutien pour la seconde édition que pour la première. Le Conseil général du Doubs, le Conseil régional de Franche-Comté et la Direction régionale des Affaires culturelles ont rejoint la liste des partenaires. Cette évolution dans les partenariats entretenus traduit les échos positifs qu'a reçu la première édition du festival dans les couloirs des institutions locales. Toutefois, c'est dans le champ du graffiti que se situaient des premiers leviers du projet.

L'organisation du festival *Bien urbain* est rendue possible grâce à l'aide de bénévoles. Ils se chargent de l'accueil des peintres et des publics. Judith a fait partie de l'équipe. Elle approche de la trentaine. Elle a fait des études dans le milieu culturel et peine à s'insérer professionnellement. Elle alterne stages et chômage. Elle a rejoint les bénévoles de *Bien urbain* au dernier moment, après qu'une connaissance lui ait proposé. Son rôle a été d'assurer des points logistiques. Elle dit ne rien connaître au *street art* et encore moins au graffiti. Elle a cependant adoré le film de Banksy, *Faites le mur !*. L'avoir visionné lui donne un point d'ancrage pour discuter avec les membres de l'équipe. Judith explique que les fresques sont

peintes pour recouvrir les *tags*. Elle n'arrive pas à les lire et les trouvent « *moches* ». Elle tient à valoriser sa participation à l'événement comme une expérience professionnelle : « *C'est bien dans un CV.* » C'est pour étoffer son « *réseau* » et, pourquoi pas, pour rencontrer un potentiel employeur qu'elle s'y est investie. Finalement, l'expérience n'aura pas porté les fruits escomptés. Deux ans ont passé et elle n'a toujours pas trouvé de stabilité professionnelle. Pour ne pas se déclarer sans domicile fixe, elle dit être en « *road trip* », ce qui est bien plus valorisant.

C'est avec des *street artists* que David et Nélio connaissent, de par les publications qui leurs sont consacrées, qu'est conçu le festival *Bien urbain*. C'est pour les soutenir et pour faire plaisir aux habitants qu'ils font appel à eux : « *Ceux qu'on invite, ce sont ceux qui nous intéressent. Ce sont ceux que l'on a envie d'aider, à qui on peut apporter quelque chose en les invitant et en les laissant s'exprimer à Besançon. On voulait des artistes qui évoluent et qui ont un langage formel qui plaisait à plein de gens.* » Le festival invite les passants à se questionner sur leurs lieux de vie. En ce sens, les *street artists* sont des médiateurs : « *On a envie de promouvoir le travail de certains artistes, de proposer un projet permettant de réfléchir la politique de l'espace.* »

Sous ce projet, c'est avant tout une humanisation de la ville qui est recherchée : « *En ville, on ne voit que de la pub, des vieilles pierres, de la signalisation routière, du graffiti. Il n'y a que ça. Pour les gens qui ne s'intéressent pas au graffiti, il n'y a que des murs gris, des messages marchands et, pour la plupart d'entre eux, le graffiti, c'est une agression. L'idée du projet, c'est de montrer que l'on peut faire autre chose de l'espace public. C'est de dire que l'espace n'est pas réservé aux marchands, que ce n'est pas que du patrimoine ou du graffiti qu'ils n'ont pas envie de voir.* » *Bien urbain* est conçu comme une invitation au bien vivre urbain : « *Pour les gens, il y a l'idée que l'on peut faire autre chose de l'espace public. C'est se dire que j'habite là, que si j'ai envie de décorer mon mur, qu'il est moche, qu'il est tout gris, qu'il y a des tags dessus, je le peux.* » C'est une manière de réduire les tensions qui peuvent animer les débats sur l'image de la ville et ses imaginaires inquiétants, entre autre liés au graffiti : « *On dédramatise le fait de peindre sur un mur. Ça ne va pas de soi. Là, on montre que c'est possible, que c'est légal et que ce n'est pas insultant. Ça dédramatise aussi le tag.* »

Durant un mois, les artistes invités peignent des façades. Dans l'année, les autorisations sont négociées auprès des propriétaires, publics ou privés. Dans les mêmes temps, une galerie

temporaire ouvre ses portes. Des travaux y sont exposés. Une communication, sous forme d'affiches et de tracts, présente l'événement. Des visites guidées sont organisées afin de discuter sur les œuvres. David présente la méthode qu'il a retenu pour encadrer ces discussions : « *Il y a plusieurs théories dans l'art qui s'affrontent pour savoir s'il faut donner des clefs pour lire les œuvres d'art ou s'il faut être libre de voir ce que l'on veut. Moi, j'étais plus pour laisser les gens exprimer ce qu'ils ressentaient et pour rebondir, en emmenant quelques clefs, petit à petit, des trucs techniques.* » Face aux nombreuses interprétations qu'a pu entendre David sur les œuvres dont il a assisté la réalisation, il dresse un bilan ambiguë : « *C'est un événement populaire. On a eu du monde aux visites et ce n'est pas parce qu'on a balancé pleins d'affiches ou de programmes. Quand tu as notre plaquette, elle pose plus de questions que de réponses. Ce qui intéressait les gens, ce n'était pas tant les artistes, ils n'étaient pas connus, c'était la curiosité. Ce qui m'intéresse dans le street art, c'est que même si ça s'impose, ça s'adresse à tout le monde et chacun en fait ce qu'il en veut : ça c'est moche, ça c'est beau. En tout cas, les gens les remarquent. Tandis que les graffiti, ils ne les voient plus. Les passants s'arrêtent en deux secondes, ils interprètent les peintures. Ils se posent des questions. Huyro et Escif ne donnent pas leurs interprétations de ce qu'ils font. Les gens se font leurs propres idées et comprennent différentes choses. Dans les musées, j'ai l'impression qu'on s'arrête moins pour réfléchir sur les œuvres.* » Différentes interprétations ont entourées les œuvres créées durant le festival. Dans la presse municipale et la presse locale, on y a vu une manière de lutter contre les tags. Des graffiteurs locaux, exclus de l'événement le décrivent comme élitiste. Il serait d'ailleurs inexact d'en parler comme un festival populaire au regard des normes du champ de l'art contemporain, dont il s'inspire.

B. 3. Déformation médiatique

Dès la première réunion où a été présenté le projet de *Bien urbain*, il a suscité une double interprétation. Outre son intérêt en tant que projet culturel, c'est en termes de lutte contre le graffiti et l'affichage qu'il sera accepté. David Demougeot explique ce malentendu initial : « *Ce qui leur a plu, c'est que c'était une alternative au graffiti et à l'affichage sauvage. Aux conseils de quartier, à chaque fois, on y parle des problèmes de tags. On y dit que les gens n'aiment pas Battant à cause des tags, des vitrines vides... Ils étaient intéressés par notre projet. Il n'y avait pas d'événements culturels, autres que ponctuels, à Battant. Ça permettait de créer une identité au quartier. Je leur ai expliqué que notre propos n'était pas d'être*

contre le graffiti ou l'affichage. Je leur ai dit que moi-même, comme j'aimais bien qu'il y ait du monde à des concerts, j'avais collé des affiches sur des vitrines puisqu'il n'y avait pas de panneaux d'affichage. Je leur ai dit que je concevais que le tag était un moyen d'expression et que je comprenais que l'on puisse repeindre des murs en gris. Par contre, je leur ai dit que je trouvais disproportionnée la répression qui était faite sur le graffiti. »

Un journaliste de la municipalité était alors présent. Il saisit le projet avec des mots chocs : « À la fin, un mec du conseil consultatif d'habitant explique au journaliste du BVV que notre projet est, entre autres, une alternative au tag. Pour trouver un titre à son article, il a mis "Guerre anti-tag", comme si on avait pour mission de détruire les tagueurs. Il n'y a pas mieux pour les énerver. Au conseil de quartier, on n'est pas face à des gars super réacs', c'est plutôt des gens de gauche. Ils ne sont pas contre la liberté d'expression. Le journaliste a mal interprété nos propos. » L'article en question annonce l'événement comme un dispositif de lutte anti-graffiti : « Guerre anti-tag : Problème aigu à Battant, les tags défigurent les façades explique Christian Mourey, membre du CCH. L'association artistique Juste ici, pourrait faire des œuvres urbaines sur plusieurs sites. »⁴¹⁹

La déformation des objectifs du festival apparaît encore, pour un œil averti, dans le magazine municipal, *Besançon votre ville*, de juin 2013. Un numéro hors-série est dédié aux initiatives portées par les Conseils consultatifs d'habitants. Une photographie représente une fresque de Jiem. À son côté, on peut lire : « Les arts de la rue : tout un... Art maîtrisé par des artistes talentueux. » Le texte qui l'accompagne indique : « C'est afin de lutter contre l'affichage sauvage et les tags, fléaux du quartier, que le Conseil a travaillé dès 2011 avec l'association Juste ici, porteuse du projet, qui regroupe des artistes spécialisés dans les arts de la rue. »⁴²⁰ Jiem est un des fondateurs du groupe de graffiteurs HF, très actif sur Besançon. Si le photographe avait élargi son champ de prise de vue en reculant de quelques pas, on verrait même un des tags de Jiem, tracé à la bombe, sur une bouche d'incendie, il y a une dizaine d'années. Jiem tire un bilan mitigé de sa participation à l'événement. La façade qui lui a été attribuée était auparavant graffitée par les membres de son groupe. Il a dû repasser leurs graffiti. Aussi, il déplore être décrit comme acteur de la lutte anti-graffiti.

⁴¹⁹ « Guerre anti-tags » (2011), *Besançon votre ville*, hors-série CCH, juin, p. 5.

⁴²⁰ « Une autre image » (2013), *Besançon votre ville*, hors-série CCH, juin, p. 5.

B. 4. *Le choc des cultures*

Le festival *Bien urbain*, mettant à l'honneur des *street artists*, s'est pourtant mis à dos les graffiteurs de Besançon. Ceux cherchant à faire reconnaître leurs pratiques n'ont pas pu prendre part au projet. Dans les rues, leurs graffiti ont été repassés par les invités du festival et dans la presse, leurs activités n'ont cessé d'être décriées.

Malik, acteur du mouvement *tag* à ses débuts, s'est montré très critique par rapport à ce festival. Il gravite aujourd'hui dans le milieu associatif et connaît personnellement les initiateurs de *Bien urbain*. Malik était une des rares personnes liée au graffiti et présente au vernissage de l'exposition. C'était aussi un des seul Noir. Il s'y est rendu avec des amis. Il s'y est senti mal à l'aise, n'a pas supporté l'ambiance. Le public était peu représentatif de la population locale. Au champagne et aux mondanités, il préfère l'herbe et son cercle affinitaire : « *Moi, je suis allé là-bas parce que des potes m'ont dit : " On va là-bas. " On est resté deux minutes et j'ai dit : " On va fumer un splif! "* » Il exprime un rejet des codes de l'art, garantissant l'entre-soi de ceux qui les portent. Le concept de violence symbolique est particulièrement opérant pour comprendre Malik. Au contact des acteurs du milieu culturel, il a éprouvé un sentiment d'infériorité l'ayant conduit à partir. Un rapide aperçu du public du vernissage lui a appris qu'il s'agissait bien moins de passionnés d'art urbain que de professionnels de la culture, établis ou cherchant à le devenir. Selon Sylvia Girel et Fabienne Soldini, le vernissage « *est un moment spécifique et emblématique sur une scène de l'art. En inaugurant le début d'une exposition, il apparaît comme un moment de rencontre et d'échange symbolique, qui permet aux acteurs de la scène de se retrouver autour d'un événement collectif et convivial. Loin d'être anodin ou secondaire, et bien que son impact et ses effets ne soient pas toujours mesurables, le vernissage participe pleinement à la construction des mondes de l'art* »⁴²¹.

Les personnes s'étant rendues au vernissage de *Bien urbain* représentaient le tout-Besançon. Les vernissages sont des moments de sociabilité clefs pour les acteurs du milieu culturel, champ aux entrées étroites. Raymonde Moulin expliquait, en 1967, que l'appartenance des amateurs d'art à une sphère fermée leur apportait une plus grande satisfaction que

⁴²¹ Sylvia Girel et Fabienne Soldini (2006), « Les mondes de l'art dans les romans policiers, entre l'imposture et le simulacre », in Sylvia Girel (sous la dir. de), *Sociologie des arts et de la culture. Un état de la recherche*, Paris, L'Harmattan, p. 191.

l'expérience esthétique en elle-même⁴²². Sylvia Girel et Fabienne Soldini reprennent ce discours à propos de l'art contemporain : « *La catégorie fictionnelle qui regroupe les amateurs d'art contemporain comprend les spectateurs "éclairés" : les professionnels tels les critiques ou les galeristes ainsi que les acheteurs. Ces amateurs d'art très actuels sont définis comme des originaux ou des snobs sans personnalité [...], s'exprimant notamment par un langage des plus hermétiques.* »⁴²³ Avec ses mots, Malik parle du snobisme des représentants des mondes de l'art présents au vernissage de *Bien urbain* : « *Ici, c'est bobo style. Encore, le bobo c'est un mec qui a de l'argent et qui vit pleinement son truc. Ici, ils n'ont pas plus d'argent que ça mais ils se la jouent bobo. C'est des faux bobos, des m'as-tu vu. J'arrive, j'ai ma petite coupette. Je regarde le petit graff, là dans un tableau : " Oh ! C'est beau ! " Mais en fait ils ne savent pas qui c'est qui l'a fait, comment ça a été fait, toute la démarche. Tous ces trucs-là, ils ne les savent pas. Ils sont là pour dire : " J'étais là. On m'a vu là. " »*

Un traiteur est partenaire de l'événement. Il a apporté son personnel et son savoir-faire pour le vernissage. Des serveuses en escarpins présentent des canapés sophistiqués et des flûtes de champagne aux visiteurs. Il y a un paradoxe à lier la rue et la galerie, le populaire au luxueux : « *Quand je vois des mecs qui te font des dépliants, qui te font des trucs "street art", Bien urbain, avec des petits fours, du champagne, des élus à la culture qui ne savent même pas ce que c'est que la culture puisqu'ils ne sortent pas, on ne les voit jamais... Ce n'est pas mes affaires.* » Dans *Les Héritiers*, Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron caractérisent le milieu artistique par le « *conformisme de l'anti-conformisme* »⁴²⁴. Malik comprend le terme « *street art* » comme étant dans l'air du temps, à la mode. Il entend un décalage entre ce mot et sa conception de l'art de rue : « *C'était du street art, donc c'était clean. Ça fait : " Je suis un peu rebelle. Je vais voir du street art. " Mais ce n'est pas du street art. Si Bien urbain c'était du street art, ce ne serait pas Bien urbain. Ce serait autre chose.* »

Pour Malik, *Bien urbain* s'apparente à un festival d'art contemporain, dédié à son public, plus que de *street art* pris au sens d'art de rue : « *Et eux, ils font du street art. Ce n'est pas le street art là qui est mis en avant. C'est le blabla art en fait. C'est ce qui a été mis en avant à Bien urbain. C'est les bobos et leur blabla. Donc ce n'est pas ma came.* » Cet éloignement des *street artists* à la rue, Malik l'attribue au rapport de dépendance des organisateurs du festival

⁴²² Raymonde Moulin (1967), *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit.

⁴²³ Sylvia Girel et Fabienne Soldini (2006), « Les mondes de l'art... », *op. cit.*, p. 169.

⁴²⁴ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron (1964), *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit.

aux institutions locales : « *Ils voulaient mettre en avant des artistes, et la seule manière qu'ils ont trouvé pour ça, ça a été de les mettre dans des cases, de les nettoyer un peu aux yeux des autres, surtout aux yeux des gens de la mairie, parce qu'il y a des enveloppes qui viennent. Et ces enveloppes, il ne faut pas les perdre.* » Ces « enveloppes », Malik les juge ostentatoires au regard de l'absence de reconnaissance témoignée aux graffiteurs locaux : « *Je vois que des amis qui sont dans des associations depuis des années, qui ont repeint vingt fois les terrains vagues, ils demandent un mur, ils ne l'ont pas.* » Sylvia Girel et Fabienne Soldini parlent alors de « *simulacre du monde des arts* » : « *La participation des artistes au simulacre, modification des apparences entraînant une falsification des perceptions, a pour finalité une rentabilité économique, et une production et une circulation de richesse dont les bénéficiaires peuvent être eux-mêmes [...].* »⁴²⁵

Hughes est un graffiteur qui cherche, avec difficultés, à valoriser sa pratique, justement au sein du milieu associatif. Il était alors également étudiant à l'école des Beaux-Arts, partenaire du festival. C'est un professionnel de « l'art de rue », plutôt renommée. Pour ces raisons, il estimait juste que les graffiteurs locaux puissent participer à l'événement. Il déplore que ce ne fut pas le cas : « *En tant que membre d'une association, je trouve que le festival Bien urbain à Besançon, c'est une honte. C'est arrivé du jour au lendemain alors que ça faisait des années que nous on travaillait pour faire des choses.* » Les notions de localité et de temporalité sont particulièrement invoquées. Dans l'optique que déploie Hughes, l'artiste de rue connaît un ancrage à son territoire. Ne pas avoir retenu de peintres locaux relèverait d'une forme d'exclusion : « *Ils n'ont pas voulu faire travailler des gens locaux, qui auraient eu des choses intéressantes à montrer [...]. Nous, on se bat pour la ville et on n'a rien.* » La principale raison qu'il expose pour expliquer cette exclusion se rapporte aux représentations négatives qui entourent le graffiti, contrairement au *street art* : « *Le problème, c'est qu'on est catalogués en tant que graffeurs.* »

Hughes déplore l'esthétique générale des œuvres présentées lors du festival. L'ensemble a une cohérence plutôt sombre, parfois difficile d'accès : « *Ils ont voulu faire quelque chose qui ne parlait à personne. Sur le mur du terrain de jeux des enfants, à Battant, une peinture a fait scandale. Des enfants perdent leur visage. On a fait venir des artistes qui sont censés être compétents et, au final, ils essaient de faire passer un message qui ne plait à personne.*

⁴²⁵ Sylvia Girel et Fabienne Soldini (2006), « Les mondes de l'art... », *op. cit.*, p. 191-192.

Esthétiquement, il y a des trucs auxquels j'ai adhéré mais peu importe. » Finalement, il perçoit que le festival correspond à une « élitisation » d'un art populaire, l'art de rue. Il conçoit l'événement comme un échec : « *C'est une honte d'avoir mis autant d'argent pour un si faible résultat. Nous, avec moins d'argent, on fait mieux. Sur Bien urbain, je n'ai eu aucun retour positif donc ça me conforte dans l'idée que c'est un échec. Ils ont soit encore fait quelque chose de trop élitiste, soit ils ne se sont pas posés de questions et ont récolté de la thune. Je trouve ça débile.* » À ces critiques, ce sont additionnés des actes. La dégradation des fresques présentées est la seule riposte qui a pu être mise en œuvre par les graffiteurs.

B. 5. La dégradation des fresques de Bien urbain

Là où les fresques réalisées par les artistes invités au festival *Bien urbain* recouvraient de plus anciens graffiti, elles ont été *toyées*, vandalisées par des graffiteurs et des militants anarchistes. C'est clairement en opposition à l'événement qu'ont été effectuées ces actions, afin de dénoncer l'arbitraire des transformations. Si les œuvres sont créées avec l'accord des autorités et sont légitimées, elles sont toutefois imposées à leur public et n'ont pas suscité l'assentiment des graffiteurs.

Au bord de la voie ferrée reliant Besançon à La Chaux-de-Fond, à Besançon, l'ancien entrepôt de l'entreprise Pomona, aujourd'hui propriété de Réseaux ferrés de France (RFF), est un lieu apprécié des graffiteurs depuis qu'il est à l'abandon. En raison de sa proximité avec la voie ferrée, ils y avaient peint des chromes, des *block-letters*, représentant leur nom et ceux de leur groupe. Les peintres espagnols San et Sam3, invités pour le festival *Bien urbain*, ont réalisé des fresques monumentales sur l'entrepôt, au rouleau, en noir et en blanc. Un fœtus et des personnages en lutte occupent toute la hauteur du bâtiment, recouvrant les graffiti précédemment peints, illégalement. En dehors de toute considération artistique, c'est la destruction de leurs graffs' qu'ont retenue les graffiteurs locaux. Ils auront repris leurs marques, repeignant par-dessus les fresques de San et Sam3, sur toute la longueur des hangars [cf. annexe. Fig. 60].

En ville, les membres du groupe EMC (Enfants mals coiffés) ont dégradé la plupart des fresques de *Bien urbain*. Quai Veil-Picard, ils ont peint des *throw-ups* sur la fresque de Hyuro. Ils ont tracés des *tags* sur la palissade peinte par Nelio, Tblr one et Zerosedrip ou

encore sur la patte d'un chien de chasse peint par Escif, sur une façade, en haut de la rue Battant. Son support était auparavant un véritable palimpseste. Le propriétaire de la façade est un chasseur. La peinture du chien, symbole de domesticité, perdrix à la gueule, s'étale sur quinze mètres de hauteur. Escif, ironique, a repris le début de la maxime de Proudhon, qui vécut à quelques pas de là : « *La propriété...* » Cela a déplu à des militants anarchistes qui, à maintes reprises, ont recouvert la fresque de leurs emblèmes. À la Bouloie, sur les bâtiments de l'université, les fresques n'ont pas été dégradées parce qu'aucune ne repassait de graffiti. De même pour la fresque peinte par Jiem. Les graffiti qu'il a repassé pour la faire avaient été peints par des membres de son groupe. Il a eu leur « approbation » pour réaliser sa fresque, par dessus. Jiem est respecté par ses pairs et c'est le seul graffiteur *hip-hop* de l'événement.

Le vandalisme perpétré à l'encontre d'œuvres créées dans le cadre du festival est le fait de graffiteurs. Ces actions s'inscrivent dans un mouvement plus large de contestation d'une « récupération » politique et commerciale du *street art*. C'est aussi une revendication dont l'enjeu est de réaffirmer les valeurs transgressives initialement portées par l'art de rue. Kidult est un personnage cultivant le paradoxe. En croisade contre la récupération du *street art*, il impose sa marque dans la rue comme sur le marché de l'art. Kidult s'est fait connaître pour sa critique radicale du *street art* mercantile. Il a multiplié les performances et en a médiatisé les vidéos. Elles sont précédées de scènes chocs, d'émeutes, de pollutions... Il se présente avec un masque de tête de mort et adopte un ton de vengeur. Il mène une « guerre ». Sa devise parodie celle du dollar (« *In god we trust* ») et celle des punks (« *Punk is not dead* »): « *In art we trust. Graffiti is not dead* » (« En l'art nous croyons. Le graffiti n'est pas mort »).

Les premières cibles de Kidult ne sont autres que les boutiques de luxe ayant fait appel à des *street artists* pour leur communication ou leurs produits. Dans les quartiers les plus chics du globe, sur les vitrines de Louis Vuitton, Christian Louboutin ou Agnès B., il a pulvérisé son nom avec des extincteurs remplis de peinture. Contre un *street art* convenu, avec les moyens du *street art* transgressif, Kidult a été hissé au rang de *street artist* authentique⁴²⁶. Sa contestation rallie des fans, même chez ses victimes. Chez Marc Jacobs, l'histoire a pris un tournant intéressant et particulièrement ironique. Responsable de mode chez Grazia, Raphaëlle Orsini a décrit le « matche » qui oppose Kidult à Marc Jacobs. Elle emprunte le vocabulaire de la boxe. En 2012, Kidult taguait « *Art* » sur la vitrine d'une boutique à Soho.

⁴²⁶ *kidult.com*

Avant de faire nettoyer son magasin, Marc Jacob pris une photographie de l' « œuvre » de Kidult. Il l'imprima sur des tee-shirts qu'il vendit 689 dollars. Tel est pris qui croyait prendre... En juin 2013, c'est ce chiffre qu'a réécrit Kidult, en guise de riposte, avec son extincteur, sur la vitrine du comptoir parisien de Marc Jacobs⁴²⁷.

⁴²⁷ Raphaëlle Orsini (2013), « Kidult tague une boutique Marc Jacobs... Encore une fois », *www.grazia.fr*, 26 juin.

Conclusions de la troisième partie

D'anciens liens unissent graffiti et art. Durant l'Antiquité, les Grecs attribuaient l'origine de l'art à un graffiti. Le statut d'artiste est lié, de Jan Van Eyck à Pablo Picasso, en passant par Marcel Duchamp, à la signature, au graffiti. Lorsque le *tag* s'imposa dans l'espace urbain, les conditions de sa reconnaissance existaient, étaient propices à son irruption dans les domaines de l'art, mais aussi de l'action sociale. En France, avec le Contrat de ville, c'est sous ces deux angles qu'a d'abord été abordé le graffiti, comme branche des « cultures urbaines ».

Réunis au sein d'associations, des acteurs de ces cultures, ont sollicité les représentants des pouvoirs publics sur leurs problèmes. Leurs revendications ont particulièrement été écoutées au ministère de la Culture et de la Communication. Vincent Dubois pose un regard critique sur trois expositions dédiées au graffiti. Il conclut que ces dispositifs ont contribué à la reproduction de stéréotypes dépréciatifs sur les graffiteurs. Cela permet de comprendre l'attitude de rejet exprimée pour bon nombre d'entre-eux, à l'encontre de l'encadrement de leurs pratiques. À Rennes, il existe plusieurs dizaines de murs d'expression libre. La municipalité se distingue par sa politique de reconnaissance du graffiti comme art. Ce dispositif illustre une part de processus d'artification du graffiti. C'est d'une affaire judiciaire, où des graffiteurs inculpés ont convaincu le juge de la qualité de leurs fresques, qu'est parti ce projet. On peut supposer que la présence de murs d'expression libre, peints de fresques, permettent aux citoyens de rencontrer des graffiteurs, de parler avec eux. Par-là, le sentiment d'insécurité lié aux graffiti illégaux a peut-être été atténué. On ne peut pas affirmer que les murs d'expression libre aient pour effet de canaliser le mouvement graffiti, en l'assignant juste en ces espaces, bien que ce puisse être un argument ayant servi à en justifier la mise en place.

Le groupe de graffiti VH boycotte le dispositif de valorisation du graffiti encadré par la municipalité. Ses membres défendent une autonomie, l'écart à la norme comme style de vie. Ils créent une œuvre collective, forte et travaillée, en rupture avec les conventions habituellement suivies par les graffiteurs. Ils ont mené une exposition. Ils revendiquent le caractère artistique de leur démarche, mais l'opposent à tout professionnalisme. Les écoles d'art accueillent de nombreux graffiteurs. Certains se professionnalisent dans la réalisation de fresques. Cet aspect de l'artification du graffiti a été étudié au regard des concepts de liberté et

d'aliénation et il en ressort une articulation complexe. Répondre à des commandes est une manière, pour les graffiteurs, de transférer leurs compétences, acquises dans la rue, en vue d'obtenir une rétribution financière. C'est une activité difficilement viable et vivement discutée par les graffiteurs. Les fresques, réalisées sur fonds publics comme privés, peuvent être commandées pour dissuader les tagueurs. Sur les magasins, elles ont aussi pour rôle de promouvoir une imagerie « jeune », « branchée », « rebelle ». Plus qu'en « artistes », c'est en « artisans », acteurs de la lutte anti-tag, que ces peintres peuvent se retrouver identifiés par des graffiteurs « authentistes ». En parallèle, les experts du champ artistique leur reconnaissent des compétences mais n'estiment généralement pas leurs graffiti comme des produits novateurs et artistiques.

Vers 2005, un anglicisme apparaît dans le langage courant : *street art*. Les œuvres regroupées sous cette dénomination sont formellement distinctes des graffiti *hip-hop*. Elles y sont pourtant fortement liées, créées et promues par des acteurs issus du graffiti. L'étiquetage artistique des objets discutés est opéré. Ils s'inscrivent dans le champ de l'art contemporain. À Besançon, le festival *Bien urbain* vise à faire découvrir des artistes travaillant dans l'espace public et à nous faire profiter de leur talent. Soutenu par des acteurs institutionnels, le festival tend à s'imposer dans le paysage comtois. Il est présenté comme un moyen de lutter contre le graffiti et est donc critiqué par les graffiteurs. De nombreuses fresques ont été dégradées. Ces actions s'inscrivent dans un mouvement plus large, de contestation de la récupération politique et mercantile du graffiti, dont Kidult est un des chefs de file. Le « *street art* » tend à définir l'espace urbain comme un champ de coopération alors que « l'art de rue » le caractérise comme un champ de lutte. En s'opposant à « l'art de rue », le « *street art* » invalide lui-même sa conception et tend à confirmer la proposition caractérisant « l'art de rue ».

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'origine du *tag* est américaine et date des années 1960. Cette pratique a été transmise, jusqu'à nos jours, dans les villes européennes. On a affaire à un mouvement structuré, régi par des codes et lié à la culture *hip-hop*. Comme l'écrivait Norman Mailer, « *le nom, c'est la religion du graffiti* »⁴²⁸. Le principe du graffiti *hip-hop*, c'est de « *se faire un nom* » dans le cercle des initiés. Ces derniers se distinguent les uns des autres, dans les rues, par la multiplication de leurs marques, leur créativité, leur maîtrise technique. Pour se faire, ils mobilisent un ensemble de codes. Le graffiti *hip-hop* est une manière graphique de se construire une identité. À cet égard, la psychologie est riche d'enseignements. Les apports de Sigmund Freud nous permettent de comprendre que les graffiteurs projettent une vision idéalisée d'eux-mêmes, liée à leur besoin de réalisation individuelle. Le graffiti est un moyen d'assouvir une pulsion narcissique. L'expression individualiste et spatialisée du *moi*, explique Donald Winnicott, est socialement réprouvée⁴²⁹. Étiquetée déviante, selon les termes d'Howard Becker⁴³⁰, la pratique du graffiti est toutefois rationalisée par ses adeptes. Ceux-ci s'érigent en individus extraordinaires, défiant des contraintes sociales jugées trop pesantes. À ce compte, on peut les rapprocher de la figure du surhomme nietzschien, pour qui la transgression de la morale a valeur d'impératif pour l'affirmation de l'individualité, l'exercice d'une liberté⁴³¹. Comme le fait remarquer Laurent Mucchielli, la construction d'une identité délinquante est aussi une revalorisation identitaire, reconnue des seuls initiés⁴³². En effet, si le graffiti *hip-hop* se base sur la réalisation de signatures individuelles, c'est aussi une pratique collective. Michel Maffesoli montre que les « *tribus* » de la jeunesse des villes ont chacune leurs particularités, leurs normes⁴³³. Ce sont des structures de transmission. Bien loin d'être unifié, le mouvement graffiti est en proie à une lutte interne, comme tout champ social. Les différents groupes de graffiteurs sont en concurrence.

Pierre Merckle et Sylvie Octobre, dans leurs récentes études, montrent qu'enfants et adolescents ne sont pas des héritiers « mécaniques » de leurs aînés mais que leurs sphères d'influences sont diverses. Dans les cercles de sociabilités juvéniles, sont élaborées des pratiques culturelles novatrices. Les médias de masse diffusent des modèles de référence auxquels les jeunes peuvent s'identifier, quand bien même cela irait à l'encontre de

⁴²⁸ Norman Mailer et Jon Naar (2009), *The Faith of Graffiti...*, *op. cit.*

⁴²⁹ Donald Winnicott (2002), *L'Espace potentiel...*, *op. cit.*

⁴³⁰ Howard Becker (1985), *Outsiders...*, *op. cit.*

⁴³¹ Friedrich Nietzsche (1964), *Généalogie de la morale...*, *op. cit.*

⁴³² Laurent Mucchielli (2011), *L'Invention de la violence...*, *op. cit.*

⁴³³ Michel Maffesoli (1988), *Le Temps des tribus...*, *op. cit.*

prescriptions parentales⁴³⁴. Ce sont ainsi moins des déterminismes sociologiques qui expliquent l'intégration au mouvement graffiti que « *l'envie* » d'y prendre part. Olivier Morin explique ainsi ce qu'il appelle la « *prolifération* » des pratiques culturelles juvéniles⁴³⁵. Des liens affinitaires caractérisent les groupes de graffiteurs. Ils se constituent et se consolident par une logique de don et de contre-don, explicitée par Marcel Mauss⁴³⁶. L'étude d'une « scène », celle de Besançon, tend à confirmer cette proposition. Si au départ la pratique du graffiti était surtout le fait de jeunes de quartiers populaires, sous l'influence parisienne, leur héritage a été saisi, par la suite, par des jeunes issus des classes moyennes. La diffusion du *hip-hop* dans les médias de masse a joué un rôle important dans le développement de la pratique du graffiti. Néanmoins, c'est un mouvement qui reste fortement masculinisé. Mon étude ne s'attarde guère sur cet aspect, et c'est un tort. Un point sur la place des femmes dans le milieu du graffiti est indispensable pour poursuivre les travaux amorcés.

Pour Malik, un précurseur, le graffiti a été un moyen de revendiquer une place dans la société. Si, pour lui, intégrer le mouvement a effectivement été un tremplin, pour d'autres, comme Desh, ce fut une impasse. On comprend l'intégration des jeunes au mouvement graffiti comme une rupture, comme le passage d'un cap. « Exister », par le biais du graffiti, c'est enfreindre les règles, c'est s'exposer au risque. David Le Breton explique que « *la passion du risque* », chez les jeunes, traduit une dérégulation des mécanismes d'intégration⁴³⁷. Au sein des groupes déviants, les individus trouvent des palliatifs aux systèmes d'intégration classiques. L'affaiblissement du pouvoir d'influence des sphères familiales, professionnelles, religieuses et politiques est alors compensé lors d'expériences collectives et transgressives. Ces expériences, chez ceux qui les partagent, induisent un sentiment d'appartenance, des liens indéfectibles. Parlant de leurs pratiques comme d'un « *sport extrême* », les graffiteurs en décrivent aussi l'aspect addictif. L'adrénaline est une drogue dure dont la prise, par la mise en danger de soi, devient un « besoin » qui donne l'illusion de se « sentir vivre ». Cette dimension existentielle est au fondement de la valeur accordée au graffiti, par ses praticiens, au-delà de toute considération esthétique. Le graffiti est alors un jeu de la vie et de la mort. Des graffiteurs y ont sacrifié une vie sociale « normale », d'autres y ont perdu la vie.

⁴³⁴ Pierre Merckle et Sylvie Octobre (2010), *L'Enfance des loisirs...*, *op. cit.*

⁴³⁵ Olivier Morin (2010), « Pourquoi les enfants ont-ils des traditions ? »..., *op. cit.*

⁴³⁶ Marcel Mauss (2012), *Essai sur le don...*, *op. cit.*

⁴³⁷ David le Breton (1991), *La Passion du risque...*, *op. cit.*

La seconde partie de cette thèse se penche sur la répression du mouvement graffiti. Dès son émergence, le phénomène fut pris en charge par les autorités sous un angle répressif. C'est, entre autres, à partir des expérimentations menées à l'encontre des graffiteurs que se constitua l'idéologie sécuritaire, dans les années 1970 et 1980. James Wilson et Georges Kelling en exposèrent les principes en 1982, à travers la théorie de la « *fenêtre brisée* » et le concept de « *tolérance zéro* ». Selon ces auteurs, les traces d'incivilités sont propices à l'émergence d'une criminalité de plus en plus grave. Afin d'éviter cela, il s'agit d'opérer à un contrôle hygiéniste de l'espace⁴³⁸. À New York, la municipalité et la compagnie de transport métropolitain ont uni leurs forces afin de lutter contre le graffiti : effacement, aménagements sécuritaires, communication dissuasive, jugement des peintres interpellés, censure d'écrits complaisants. Avec la diffusion du mouvement outre-Atlantique, a été transposé le modèle répressif américain.

En France, sous la pression de la RATP, les juristes ont adapté la législation au graffiti. Depuis 1994, l'article 322 du code pénal sert à juger ce type de délit. Le texte en vigueur aujourd'hui découle d'une politique de répression du vandalisme, héritée des Lumières. Les graffiti sont classés parmi les atteintes aux biens et sont jugés en termes de « dégradations ». Leurs auteurs encourent jusqu'à cinq ans d'emprisonnement et 75 000 euros d'amende. Au cours des années 2000, deux importants procès ont été menés contre le milieu du graffiti : l'un contre la presse spécialisée et émergente ; l'autre, dit « de Versailles », contre une soixantaine de graffiteurs particulièrement actifs sur le territoire national. Plutôt cléments à l'égard des accusés, les verdicts prononcés ont contribué à réinterroger le statut des délits constatés. En dehors de ces procès spectaculaires, la répression fait partie du parcours des graffiteurs. Elle structure leur carrière. À travers le récit de l'interpellation et du procès de Mathieu, on voit l'officialisation de son statut de délinquant. L'opération a eu pour effet de confirmer l'intégration de Mathieu au mode de vie déviant. La récidive est un aspect important dans le mouvement graffiti. Elle s'explique tout d'abord en termes sociologiques. En ce sens, la récidive est une marque de résistance à l'ordre établi. Elle crédibilise le déviant aux yeux de ses pairs. Ceux-ci ont un pouvoir d'influence dont l'individu ne peut s'émanciper qu'au contact d'autres sphères intégratrices, notamment familiales et professionnelles. D'un point de vue psychologique, la récidive est un mode de revalorisation identitaire. Elle succède à la dévalorisation opérée par l'interpellation et le procès. Julien a été jugé plusieurs fois. Après

⁴³⁸ Georges Kelling et James Wilson (1982), « Broken window »..., *op. cit.*

chaque interpellation, il s'est radicalisé, jusqu'à avoir trouvé un emploi et projeté de fonder une famille.

La répression du graffiti est aussi une affaire de mots, d'images. Elle est organisée dans le champ journalistique en désignant les graffiteurs, selon les termes de Mathieu Rigouste, comme des « *ennemis intérieurs* »⁴³⁹. En ce sens, l'analyse des reportages télévisés sur le sujet des graffiti est éloquente. Ce sont des dispositifs de criminalisation, pointant du doigt les graffiteurs comme des figures menaçantes de l'altérité. Corrélés à l'actualité électorale, parfois directement commandés par le ministère de l'Intérieur, ces films ont tout pour effrayer le téléspectateur et pour l'inciter à adhérer à une politique sécuritaire. De même, l'étude d'articles de presse, concernant les graffiti à Besançon ou à Grenade, nous montre que les propos des journalistes sont structurés par une vision infériorisante des graffiteurs. Leurs créations sont comparées à des déjections, des souillures, des infections qu'il s'agit de traiter. Encore avec Mathieu Rigouste, on comprend que ces dispositifs linguistiques sont hérités des guerres coloniales⁴⁴⁰. Outre le fait que ces discours ne permettent pas de saisir la complexité du phénomène graffiti, ils ont pour effet de conforter les graffiteurs dans leurs engagements.

Hundertwasser concevait les murs des habitations comme une peau⁴⁴¹. Alain Milon explique que l'atteinte du lieu de vie d'une personne constitue une atteinte d'elle-même⁴⁴². Perdre la façade, c'est aussi perdre la face. De plus, l'apposition de graffiti sur un mur interroge l'habitant. Selon Christophe Paradas, face à une création artistique, l'observateur se confronte à ses désirs, à ses angoisses⁴⁴³. Sur ce point, la victimisation, induite à la vue de graffiti, traduit une angoisse. Elle est liée aux représentations que l'on se fait du graffiteur, personnage charnellement méconnu. Aussi, cette angoisse repose sur un imaginaire du risque auquel nous ne sommes pas touchés de manière égale. Elle est corrélée à des formes de vulnérabilité. Femmes, personnes âgées ou petits commerçants sont chacun victimes du graffiti selon les craintes qui les habitent.

⁴³⁹ Mathieu Rigouste (2011), *L'Ennemi intérieur...*, *op. cit.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ Pierre Restany (2003), *Hundertwasser...*, *op. cit.*

⁴⁴² Alain Milon (2004), « Les expressions graffitiques... », *op. cit.*

⁴⁴³ Christophe Paradas (2012), *Les Mystères de l'art...*, *op. cit.*

Pour Pierre-Henry Jeudy, l'exigence de propreté est une caractéristique des sociétés modernes⁴⁴⁴. La propreté d'une habitation, signifiée par l'uniformité de son crépi, par la couleur blanche exprime aussi la sécurité publique. Le mur blanc, comme norme, traduit une « *peur de la couleur* », pour reprendre l'expression de David Batchelor, et aussi une peur de l'Autre⁴⁴⁵. C'est en ce sens que les graffiti, perçus comme des salissures physiques et morales, sont attribuées à des figures de l'altérité malfaisantes. Afin de mettre fin aux angoisses que ces dernières suscitent, des services de nettoyage ont été créés. À Besançon, il existe un service de ce type depuis 1997. En 2013, il apparaît plus que jamais débordé. À chaque graffiti effacé, d'autres sont retracés. À Grenade, la municipalité fait face à un problème similaire. En fait, l'effacement des graffiti voile l'existence de conflits sociaux.

La troisième et dernière partie de cette thèse traite de la reconnaissance « positive » du graffiti. Les liens qui unissent le graffiti à l'art sont anciens. À travers le mythe de Dibutades, Pline présentait l'acte graffiti à l'origine de l'art⁴⁴⁶. Jan Van Eyck, en signant *Les Époux Arnolfini* d'un graffiti, préfigure l'émergence du statut moderne de l'artiste. Plus tard, Marcel Duchamp, avec ses *Ready-made*, signifia l'autodétermination du statut de l'artiste. Picasso, Brassai ou encore Dubuffet s'inspirèrent des graffiti. Ils préfigurent le décloisonnement des patrimoines et la reconnaissance des cultures populaires.

Lorsque les graffiti *hip-hop* firent leur apparition sur les murs de New York et les rames de métro, un processus d'*artification* fut amorcé. Par ce terme, Roberta Shapiro signifie la transformation du non-art en art, le changement de statut des objets questionnés et de leurs auteurs⁴⁴⁷. Howard Becker, dans *Les Mondes de l'art*, montre que la définition artistique d'un objet est le fruit d'une action collective, d'interactions. Selon la catégorisation que cet auteur fait des artistes, on peut regrouper les graffiteurs sous l'appellation des « *francs-tireurs* », de ceux qui vont à l'encontre des normes et des conventions⁴⁴⁸. Dans les années 1970, Hugo Martinez ou encore Jack Pelsinger invitèrent des graffiteurs à peindre des toiles. Une dimension sociale entourait leur projet. Avec Natalie Hegert, nous pouvons saisir cette démarche comme un processus d'ethnologisation. Les toiles en question ont été présentées comme les marques de l'altérité habitant nos sociétés. Les relations des graffiteurs aux

⁴⁴⁴ Pierre-Henry Jeudy (1991), « Le choix public du propre... », *op. cit.*

⁴⁴⁵ David Batchelor (2001), *La Peur de la couleur...*, *op. cit.*

⁴⁴⁶ Pline (2009), *Histoire naturelle. De la peinture...*, *op. cit.*

⁴⁴⁷ Roberta Shapiro (2007), « Art et changement social : l'artification »..., *op. cit.*

⁴⁴⁸ Howard Becker (1986), *Les Mondes de l'art...*, *op. cit.*

galeristes, qui accueillait leurs toiles, étaient profondément asymétrique et rappelaient les échanges entretenus entre colonisateurs et colonisés⁴⁴⁹. Malgré les réticences des éditeurs, Martha Cooper, Henry Chalfant et James Prigoff, à travers *Subway Art*⁴⁵⁰ et *Spraycan Art*⁴⁵¹, ont affirmé la valeur artistique du graffiti. Ces ouvrages, richement illustrés de photographies, ont déterminé l’ancrage du mouvement en Europe.

En France, c’est en tant que composante des « cultures urbaines » qu’a été appréhendé le graffiti dans sa dimension positive. La promotion des dites cultures a été un axe du Contrat de ville qui, visant à lutter contre la ségrégation urbaine et sociale, était aussi un moyen d’encadrer les activités des adolescents des quartiers populaires. Les MJC ont été les structures les plus en vue pour porter des projets allant dans ce sens. Des réseaux associatifs, comme la Fédération nationale des Cultures urbaines (FNCU), puis le Mouvement associatif pour les Cultures urbaines (MAPCU), ont œuvré pour favoriser une reconnaissance institutionnelle du graffiti. Engagé dans cette démarche, le MAPCU a proposé une charte des cultures urbaines. Le texte, consensuel, a une importante dimension normative. Il exclut du réseau les acteurs jugés « politiquement incorrects ». Sur le graffiti, le ministère de la Culture et de la Communication a porté des projets de médiation culturelle en organisant plusieurs manifestations, depuis le début des années 1990. Vincent Dubois a analysé ces procédés comme relevant d’un double processus de « *culturisation du social* » et de « *socialisation du culturel* ». Selon lui, il en a découlé un renforcement des préjugés négatifs concernant les jeunes de quartiers populaires. Il explique que ces dispositifs « *ont contribué à réactiver les formes les plus violentes d’ethnocentrisme social* »⁴⁵².

Les murs d’expression libre sont des procédés les plus couramment évoqués pour mettre en avant la dimension culturelle du graffiti. À cet égard, la ville de Rennes apparaît exemplaire. Depuis 2002, une trentaine de murs, répartis sur l’ensemble de la ville, sont dédiés à la pratique du graffiti. À l’origine de ce dispositif, un procès a fait jurisprudence. Un juge s’est montré réticent à condamner Breze et Rock, deux graffiteurs, interpellés alors qu’ils réalisaient une fresque. Les décideurs locaux ont, par la suite, écouté leurs revendications concernant la mise à disposition d’espaces où les graffiteurs pourraient peindre sans s’exposer à des poursuites judiciaires. Si la plupart des graffiteurs ont pris leurs marques dans ces

⁴⁴⁹ Natalie Hegert (2013), « Radiant child : The Construction of Graffiti Art in New York City »..., *op. cit.*

⁴⁵⁰ Henry Chalfant et Martha Cooper (1984), *Subway Art...*, *op. cit.*

⁴⁵¹ Henry Chalfant et James Prigoff (1987), *Spraycan Art...*, *op. cit.*

⁴⁵² Vincent Dubois (1994), « Action culturelle/action sociale : les limites d’une frontière »..., *op. cit.*

cadres, d'autres, comme les VH, s'y refusent. Ils militent pour promouvoir un graffiti « authentique », c'est-à-dire critique, transgressif et autonome. Sur les murs d'expression libre, paradoxalement, la liberté est contrôlée. Plusieurs fresques ont déjà été censurées. De plus, les graffiteurs luttent les uns contre les autres pour prendre place sur ces murs, bouleversant les codes d'honneur du graffiti et sa hiérarchie.

La reconnaissance d'une valeur sociale et esthétique au graffiti a favorisé la professionnalisation de graffiteurs. C'est en parallèle d'études artistiques que la plupart d'entre eux se sont professionnalisés. Le cas d'Arthur nous montre qu'indépendamment d'une maîtrise technique, ou même de ce que l'on pourrait qualifier de « talent », des graffiteurs se voient proposer des chantiers rémunérés. Pour y répondre, ils doivent faire des concessions. Pour des chantiers publics, ils sont obligés de satisfaire aux exigences des décideurs politiques. Leurs fresques sont régulièrement opposés aux graffiti illégaux et sont saisies comme des instruments de contrôle de l'espace. Lors de chantiers privés, les graffiteurs répondent aux exigences de leurs commanditaires. Ces aspects de la profession, les graffiteurs les caractérisent d'« *aliénant* ». C'est alors bien moins en tant qu'artistes qu'en tant qu'artisans qu'ils se définissent. Aussi, les graffiteurs refusant tout professionnalisme portent un regard critique sur ceux qui se compromettent dans cette démarche. C'est avec amertume que Sébastien explique avoir été renié par ses anciens complices. De plus, aujourd'hui, pour lui, les commandes se font rares. Il apparaît que la réalisation de fresques est une activité difficilement viable.

Au sein des institutions de régulation des arts, on n'admet pas de valeur proprement artistique au graffiti *hip-hop*. En effet, ce mouvement pictural ne propose que rarement des questionnements novateurs. Certains graffiteurs, comme Akroe, se sont détachés de la tradition graphique *hip-hop*, créant de nouvelles formes d'expression. Tout d'abord regroupés dans le mouvement « *post-graffiti* », ils firent émerger la notion aujourd'hui couramment usitée de « *street art* ». Le *street art* est un mouvement artistique qui a été porté et soutenu par les acteurs liés au graffiti *hip-hop* et qui a intégré le milieu de l'art contemporain, à travers un processus d'intellectualisation, de marchandisation et, finalement, d'élitisation. De publications en expositions, en passant par l'art appliqué du graphisme, les *street artists* ont opéré une rupture d'avec leurs origines. Le festival *Bien urbain*, organisé à Besançon, est révélateur de cette rupture et de l'émergence d'un conflit relatif à la définition de ce qu'est la rue, de ce qu'est l'art. Instrumentalisées par les pouvoirs publics, au profit de la lutte engagée

contre le graffiti, les actions menées sont contradictoires avec les discours qui les justifient. Ces discours définissent la rue comme un espace « public », collaboratif et participatif. Au contraire, les actions menées ont pour effet d'exclure de la rue les individus indésirables et leurs pratiques. La rue, telle qu'elle est vécue par les graffiteurs, est une forge sociale et morale. C'est un espace d'élaboration des comportements déviants. C'est aussi un espace sous contrôle. Y stagner est un choix par défaut. Il signifie s'exposer à la violence de ceux qui dominent cet espace, qui en imposent l'ordre. De même, cela induit d'élaborer des stratégies de défense offensives. En ce sens, la rue est un espace de lutte où se jouent des rapports de domination et leur contestation.

La vision artistique qu'ont les graffiteurs de leurs créations ne repose pas uniquement sur leurs formes, mais surtout sur ce qui en est au fondement : la transgression. Ils rejoignent, souvent même sans le savoir, les théories de Kandinsky, en décrivant l'art comme provenant d'une nécessité intérieure⁴⁵³. L'autonomie caractérise le processus de création artistique⁴⁵⁴. Les graffiteurs la conquièrent en explorant les failles des systèmes de contrôle, pour des instants temporaires, et donc, en transgressant les lois. Hors-normes, leur art est aussi expérimental. Il met en scène le corps, dans des conduites à risque, « à la vie, à la mort ». De ce fait, il est relié à une « *esthétique de la continuité* » décrite par John Dewey⁴⁵⁵. Autonomie, transgression et expérience sont ainsi les concepts retenus pour authentifier la valeur artistique des graffiti.

⁴⁵³ Vladimir Kandinsky (1989), *Du spirituel dans l'art...*, *op. cit.*

⁴⁵⁴ Pierre Bourdieu (1980), *La Distinction...*, *op. cit.*

⁴⁵⁵ John Dewey (2010), *L'Art comme expérience...*, *op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

Méthodologie

ARCHER Margaret, *Culture and Agency*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

ARCHER Margaret, « Théorie sociale et analyse de la société », *Sociologie et société*, vol. 30, n° 1, janvier 1998, pp. 1-14.

BARBE Noël, *La Faïencerie de Salins. Techniques et savoirs*, Besançon, Cêtre, 1990.

BARDOT Janine, « Mener un entretien en face à face », in Serge Paugam (sous la dir. de), *L'Enquête sociologique...*, *op. cit.*, pp. 115-141.

BECKER Howard, *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, trad. fr., Paris, Métailé, 1985 (1^{re} éd. américaine : 1963).

BECKER Howard, *Les Ficelles du métier*, trad. fr., Paris, La Découverte (1^{re} éd. américaine : 1963).

BERLINER David, « Anthropologie et transmission », *Terrain*, n° 55, septembre-décembre 2010, pp. 4-19.

BERENSON Edward, « Le charisme et la construction des héros de l'Empire en Grande-Bretagne et en France, 1880-1914 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 185, décembre 2010, p. 65.

BIHR Alain, *La Novlangue néolibérale. La rhétorique du capitalisme fétichiste*, Paris, Cahiers libres, 2008.

BOLTANSKI Luc et THÉVENOT Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

BOURDIEU Pierre, « Sur le pouvoir symbolique », *Annales ESC*, n° 3, mai-juin 1977, pp. 405-411.

BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

BOURDIEU Pierre, « Comment peut-on être sportif ? », in BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, pp. 173-195, 1980.

BOURDIEU Pierre, *Choses dites*, Paris, Minuit, 1988.

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Raison d'Agir, 1996.

BOURDIEU Pierre, *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'agir, 2001.

BROHM Jean-Marie, *Le Corps analyseur : essais de sociologie critique*, Paris, Anthropos, 2001.

CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005.

CAUSER Jean-Yves, RAPHAËL Freddy et CASSILDE Stéphanie (sous la dir. de), *Faire lien. Hommage à Juan Matas*, Strasbourg, Néothèque, 2013.

CHAMPAGNE Patrick, « La Vision médiatique », in BOURDIEU Pierre (sous la dir. de), *La Misère du monde*, 1993, pp. 95-123.

CHAUVIN Sébastien et JOUNIN Nicolas, « L'Observation directe », in Serge Paugam (sous la dir. de), *L'Enquête sociologique...*, op. cit., pp. 143-165.

CONORD Sylvaine, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, n° 37, janvier-mars 2007, pp. 11-22.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (1^{re} éd. : 1960).

DURKHEIM Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 2003 (1^{re} éd. : 1912).

DURKHEIM Émile, *Le Suicide. Étude de sociologie*, Paris, PUF, 2007 (1^{re} éd. : 1897).

FERRÉOL Gilles, *Lexique des sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 2000.

FERRÉOL Gilles, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Armand Colin, 2002.

FESTINGER Leon, RIECCKEN Henry et SCHACHTER Stanley, *L'Échec d'une prophétie. Psychologie sociale d'un groupe de fidèles qui prédisaient la fin du monde*, trad. fr., 1993, Paris, PUF (1^{re} éd. américaine : 1956).

FREUD Sigmund, *Pour introduire le narcissisme*, trad. fr., Paris, Payot, 2012 (1^{re} éd. allemande : 1914).

FUGIER Pascal, « Les trois dimensions sociales de l'identité personnelle : réelle, symbolique et imaginaire », *Interrogations*, n° 4, juin 2007, pp. 203-213.

GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 1996.

GRASSI Valentina, « Image, symbole et sociologie », *Intervention au séminaire du Groupe de Recherche sur l'Image en Sociologie (Gris)*, Centre d'Étude sur l'actuel et le quotidien, Paris-Sorbonne, 2 décembre, 2005.

GRIGNON Claude, *L'Ordre des choses*, Paris, Minuit, 1971.

KARSENTI Bruno, *Marcel Mauss : le fait social total*, Paris, PUF, 1994.

KAUFFMAN Jean-Claude, *L'Entretien compréhensif*, Paris, Nathan, 1996.

LANTZ Pierre, *L'Investissement symbolique*, Paris, PUF, 1996.

LAPLANTINE François, « Penser en images », *Ethnologie française*, n° 37, janvier-mars 2007, pp. 47-56.

LA ROCCA Fabio, « Introduction à la sociologie visuelle », *Sociétés*, n° 95, janvier-mars 2007, pp. 33-40.

LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006.

LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

MARKARIAN Phillipe et VERNUS Phillipe, *La Lampe de mine. Histoire d'un soleil artificiel*, Salin-les-Bains, Musée des Technique et Cultures comtoises, 2004.

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1991 (1^{re} éd. : 1950).

MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, 2012 (1^{re} éd. : 1923).

MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, PUF, 2002 (1^{re} éd. : 1947).

MERTON Robert, *The Student Physician. Introductory Studies in the Sociology of Medical Education*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1957.

MERTON Robert, *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Paris, trad. fr., Plon, 1965 (1^{re} éd. américaine : 1949).

MOUCHTOURIS Antigone, *L'Observation : un outil de connaissance du monde*, Paris, L'Harmattan, 2012.

NIETZSCHE Friedrich (1961), *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. fr., Hayes Barton Press (1^{re} éd. allemande : 1892).

NIETZSCHE Friedrich (1964), *La Généalogie de la morale*, trad. fr., Paris, Gallimard (1^{re} éd. allemande : 1887).

OLICK Jeffrey et ROBBINS Joyce, « "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices », *Annual Review of Sociology*, vol. 24, août 1998, pp. 105-140.

PALAHNIUK Chuck, *Fight club*, trad. fr., Paris, Gallimard, 2002 (1^{re} éd. américaine : 1996).

PAUGAM Serge (sous la dir. de), *L'Enquête sociologique*, Paris, PUF, 2010.

PAUGAM Serge (sous la dir. de), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, PUF, 2010.

PIETTE Albert, « La Photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain*, n° 18, mars-juin 1992, pp. 129-136.

RAMOGNINO Nicole, « Pour une analyse dialectique en sociologie », *Sociologie et sociétés*, n° 14, avril 1982, pp. 83-95.

RICHÉ Pierre, *De l'éducation antique à l'éducation chevaleresque*, Paris, Flammarion, 1968.

SIMMEL Georg, *La Philosophie de l'argent*, trad. fr., Paris, PUF, 1988 (1^{re} éd. allemande : 1900).

SPINELLI Luciano, « Techniques visuelles dans une enquête qualitative de terrain », *Sociétés*, n° 96, avril-juin 2007, pp. 77-89.

TÉVANIAN Pierre TISSOT Sylvie, *Les Mots sont importants*, Paris, Libertalia, 2010.

VERRET Michel, *La Culture ouvrière*, Paris, Armand Colin, 1988.

WEBER Max, *Économie et société*, trad. fr., Paris, Plon, 1995 (1^{re} éd. allemande : 1922).

WINNICOTT Donald, *L'Espace potentiel. Entre jeu et réalité*, trad. fr., Paris, Gallimard, 2002 (1^{re} éd. américaine : 1975).

WITTORSKI Richard, *Professionnalisation et développement professionnel*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Graffiti, cultures urbaines

ABRON Claude, *Graffiti, photos de Claude Abron, de 1970 à 2010*, Paris, Place des victoires, 2010.

BANKSY, *Wall and Piece*, Londres, Piblikat, 2006.

BAUDRILLARD Jean, « Kool killer ou l'insurrection par les signes, in BAUDRILLARD Jean, *Échange symbolique avec la mort*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 119-128.

BAZIN Hugues, *La Culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.

BELHADJ-ZIANE Kheira et MOUCHTOURIS Antigone (sous la dir. de), *Actualité graffiti. Actes de colloque, Université de Perpignan-Via Domitia, 20-21 avril 2007*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2007.

BEN YAKHLEF Tarek, « Descente interdite », *Paris Tonkar*, n° 2, mai 2011, pp. 28-29.

BEN YAKHLEF Tarek, « Les Pionniers de la presse hip-hop #1 », *Paris Tonkar*, n° 3, août 2011, pp. 26-27.

BEN YAKHLEF Tarek et DORIATH Sylvain, *Paris Tonkar*, Paris, Florent Massot, 1991.

BERTONCINI Pierre, *Le Tag en Corse. Analyse d'une pratique clandestine*, Paris, L'Harmattan, 2010.

BILLIEZ Jacqueline, *Littérature de murailles urbaines*, Paris, L'Harmattan, 1998.

BISCHOFF Gautier et MALLAND Julien, *Kapital. Un an de graffiti à Paris*, Paris, Alternatives, 2000.

BISCHOFF Gautier, *Nasty et Slice. Artistes en cavale*, Paris, Alternatives, L'Œil d'Horus, 2005.

BISCHOFF Gautier, *Zeky. Ombre chinoise*, Paris, Alternatives, L'Œil d'Horus, 2006.

BLOCH-RAYMOND Anny, « Les façades de la désobéissance. Tags, graffs et fresques murales », *Revue des sciences sociales*, n° 24, 2002, pp. 92-99.

BOUDINEY Gilles, *Pratiques tag, vers la proposition d'une « transe culture »*, Paris, L'Harmattan, 2003.

BOUKERCHA Karim, *Descente interdite*, Paris, Alternatives, 2011.

BOUKERCHA Karim, « Inside Paris Tonkar », *Paris Tonkar*, n° 2, mai 2011, pp. 20-21.

BOUKERCHA Karim et FOURNET Éric, « La passion et l'envie », *Innercity*, n° 26, juin-août 2011, p. 36-37.

BOUTOULLE Myriam, « Pourquoi le *Street Art* fait recette », *Connaissance des Arts*, n° 697, octobre 2011, pp. 62-67.

BULOT Thierry et VESCHAMBRE Vincent (sous la dir. de), *Mots, traces et marques. Dimension spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, Paris, L'Harmattan, 2006.

BUSQUETS Stéphanie et FELONNEAU Marie-Line, *Tags et grafs : les jeunes à la conquête de la ville*, Paris, L'Harmattan, 2001.

C215, *Community service*, Grenoble, Critères Urbanité, 2010.

CALO Federico, *Le Monde du graff*, Paris, L'Harmattan, 2003.

CAULCUTT Clea, « Urbains. Le Tats cru redessine le Bronx », *Respect Mag*, n° 24, janvier-mars 2010, p. 73.

CHALFANT Henry et COOPER Martha, *Subway Art*, Londres, Thames et Hudson, 1984.

CHALFANT Henry et PRIGOFF James, *Spraycan Art*, Londres, Thames et Hudson, 1987.

CHIVAIN, « Les cultures urbaines au secours de la paix sociale », *Offensive*, n° 29, mars-mai 2011, pp. 10-11.

COIGNARD Jérôme, « Basquiat, la révélation », *Connaissance des Arts*, n° 687, novembre 2010, pp. 48-55.

COOPER Martha et SCIORRA Joseph, *R.I.P, New York spraycan memorial*, Londres, Thames et Hudson, 1994.

CRESWELL Tim, «The crucial "where" of graffiti. A geographical analysis of reactions to graffiti in New York », *Society and Space*, vol. 10, juin 1992, pp. 329-344.

CRESWELL Tim, *In Place/Out of Place : Geography, Ideology and Transgression*, Minneapolis, Minnesota Press, 1996.

CRISEO Clément et VERLOMME Malou, *Tag. Paris, New York, São Paulo*, Alternatives, Paris, 2013.

CYBRINSKY Roman et LEY David, « Urban graffiti as territorial markers », *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 64, décembre 1974, pp. 491-505.

DAMIRON Michèle, « Du graffiti à l'écrit. Une pratique de l'intégration scolaire », in COLPIN Marie-Thérèse (sous la dir. de), *Les « psy » et l'école*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 237-238.

DORD-CROUSLÉ Stéphanie, « Axiologie des inscriptions chez Flaubert, voyageur en Orient », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 436, septembre-décembre 2009, pp. 573-586.

EINS Stefan, HAGER Stephen, HAKS Frans, HOEEKSTRA Froukje, PIJENBURG Henk, RAMIREZ Yasmine, RENS Max, STAHL Johannes, STEWART Jack et TATE Greg, *Coming from the Subway : Graffiti art. Histoire et développement d'un mouvement controversé*, Weert, VBI, 1992.

FONTAINE Bernard, *Une Histoire du graffiti en images*, Paris, Eyrolles, 2012.

FOURNET Éric, « Paris Graffiti Story. Le Film », *Graff Bombz*, n° 17, novembre-décembre 2003, pp. 16-18.

FOURNET Éric, « Jon Naar », *Innercity*, n° 16, octobre-décembre 2008, pp 32-33.

FOURNET Éric, « Honet, un Héros de notre temps... », *Innercity*, n° 19, juillet-septembre 2009, pp. 20-27.

FOURNET Éric, « Karim Boukercha, auteur de *Descente Interdite*. Un monde parallèle et romantique... », *Innercity*, n° 26, juin-août 2011, pp. 36-37.

FOURNET Éric, « *Worldsigns Magazine*, le premier magazine de *street art* », *Graffiti All Stars*, n° 13, juillet-septembre 2011, pp. 48-49.

GALLIZIA Alain Dominique, LE FLOCH Dominique et MONNIN Françoise, *Tag et graff au Grand Palais. La collection Gallizia*, Connaissance des Arts, hors-série n° 392, janvier-mars 2009.

GANZ Nicholas et TILLOL Marie, *Planète graffiti version filles*, Paris, Pyramyd, 2006.

GARRUCI Raphaël, *Graffiti de Pompéi. Inscriptions et gravures tracées au stylet*, trad. fr., Paris, Librairie de l'Institut, 1856 (1^{re} éd. italienne : 1853).

GOLDSTEIN Richard, « Graffiti hit parade », *New York Magazine*, mars, pp. 40-43.

GOLDSTEIN Richard, *Né dans la rue. Graffiti*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2009.

GRIAULE Marcel, *Silhouettes et graffiti abyssins*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001 (1^{re} éd. : 1933).

GURDJIAN Dominique, LEROUX Jean-Pierre et RIOUT Denys, *Le Livre du graffiti*, Paris, Alternatives, 1985.

HALÁSH Gyula (dit BRASSAI), *Graffiti*, Paris, Flammarion, 1961.

HAZA Marion et KELLER Pascal-Henry, « Projection et écriture. Étude d'un dispositif de soin pour adolescents : le mur-tag », *Annales médico-psychologique*, n° 164, octobre 2006, pp 682-686.

HEGERT Natalie, « Radiant child : The Construction of Graffiti Art in New York City », *Rhizomes.net*, n° 25, janvier 2013 [en ligne].

HEROUARD Florent, GERMAIN Julien et LARIAGON Renaud, « Le tag : une pratique spatiale entre quête auto-promotionnelle et gestion du risque », in BONNY Yves, OLLITRAULT Sylvie, KEERLE Régis et LE CARO Yvon (sous la dir. de), *Espaces de vie, espaces enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 59-74.

HERVIEU Fabrice et VINCENT Aude, *Pupitres de la nation*, Paris, Alternatives, 1997.

JACQUET Olivier et TRIGLA Jean-Philippe, « Urban activism », *Graff it !*, n° 2, avril-juin 2002, pp. 4-13.

JACQUET Olivier, « Graff de femmes », *Graff it !*, n° 7, juillet-septembre 2003, pp. 52-55.

JIMSE, « L'organisation de la ville-politique. Mouvements du Désordre », *Graff it ! Mag*, n° 23, juillet-septembre 2007, pp. 96-98.

KAUFFMANN Isabelle, LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc et SHAPIRO Roberta, *Cultures urbaines, territoire et action publique. Rapport final pour le ministère de la Culture et de la Communication*, Paris, 2008.

KENDRICK Mathieu et OLIVES Lionel, *La France d'en bas*, Paris, Alternatives, 2003.

KOKOREFF Michel, *Le Lisse et l'incisif. Les tags dans le métro*, Paris, Institut de recherche et d'information socio-économique, 1990.

LACKMANN Richard, « Le Graffiti comme carrière et comme idéologie », *Terrains & travaux*, n°5, 2003, pp. 55-86.

LANI-BAYLE Martine, *Du Tag au graff art*, Paris, Psychologie et société, 1993.

LEBRETON Florian, *Cultures urbaines et sportives « alternatives ». Socio-anthropologie de l'urbanité ludique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

LECOMTE Jean-Michel (sous la dir. de), *Patrimoine, Tags & Graffs dans la ville. Actes de rencontres*, Bordeaux, Centre régional de documentation pédagogique d'Aquitaine, 2003.

LEFRANC David, *New York by New York, l'art éphémère des murs peints photographiés par David Lefranc*, Ville de Besançon, Besançon, 2010.

LEMOINE Stéphanie et OUARDI Samira, *Artivisme. Art militant et activisme artistique depuis les années 60*, Paris, Alternatives, 2010.

LEMOINE Stéphanie et TERRAL Julien, *In situ. Un Panorama de l'art urbain de 1965 à nos jours*, Paris, Alternatives, 2005.

LEOUFFRE Isabelle et MICKE Sébastien, « Zeus graffite la nuit », *Paris Match*, n° 2650, 9 mars 2000, p. 21.

LOKISS, « Zero Tolerance », *Wild War*, n° 4, février-mars 2005, pp. 48-49.

LONGHI Samantha et MAÎTRE Benoît, *Paris Pochoirs*, Paris, Alternatives, 2011.

LORHO Claude, *Graffitures, écritimages*, Paris, Magnard, 1990.

LUCCI Vincent (sous la dir. de), *Des écrits dans la ville. Sociolinguistique d'écrits urbains : l'exemple de Grenoble*, Paris, L'Harmattan, 1998.

MAC DONALD Nancy, *The Graffiti Subculture : Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, New York, Palgrave Macmillan, 2001.

MAGLOIRE Marie-Christine, *Approche intersémiotique des inscriptions murales taguées*, Thèse de doctorat en Sciences du langage, didactique, sémiotique (sous la dir. de CONDÉ Claude) Besançon, 2001.

MAILLER Norman, *Graffiti de New York*, Paris, Chêne, 1974 (1^{re} éd. américaine : 1974).

MAILLER Norman et NAAR Jon, *The Faith of Graffiti*, New York, It Books, 2009 (1^{re} éd. américaine : 1973).

MALLAND Julien, *Globe painter*, Paris, Alternatives, L'Œil d'Horus, 2007.

MALLAND Julien, *Tropical Spray. Voyage au cœur du graffiti brésilien*, Paris, Alternatives, 2010.

MALLAND Julien et PAVLOPOULOS Iorgos, *Dize. Warm Style Disaster*, Paris, Alternatives, L'Œil d'Horus, 2005.

MARCONOT Jean-Marie (sous la dir. de), *Le Langage des murs : du graffe au graffiti*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1995.

MENSCH Nicolas, « Un patrimoine perdu : les pintadas de l'Albaicín », *Ethnographiques.org*, n° 24, juillet 2012 [en ligne].

MENSCH Nicolas, « Du corps à l'outil : symbolique identitaire de la bombe de peinture chez les graffiteurs », in FERRÉOL Gilles et TUAILLON DEMÉSY (sous la dir. de), *La place du corps dans la recherche. Actes du séminaire « jeunes chercheurs » C3S*, Besançon, 2012 pp. 71-82.

MILLER Ivor, « Piercing : the dynamics of style », *Calligraphy Review*, vol. 11, n° 1, janvier 1994, pp. 20-33.

MILLER Ivor, *Aerosol Kingdom. Subway Painters of New York City*, Jackson, University Press of Mississippi, 2002.

MILON Alain, « Les expressions graffitiques, peau ou cicatrice de la ville ? », in Lecomte Jean-Michel (sous la dir. de), *Patrimoine, Tags et Graffs dans la ville...*, op. cit.

MONMAGNON Olivier, *Sabotage!*, Paris, Florent-Massot, 1996.

MORDOCH Lélia, *Parisienne. Miss. Tic*, Paris, Alternatives, 2006.

MOYNE Emmanuel, « Art vs publicité », *Graf fit !*, n° 2, avril-juin 2002, pp. 6-8.

MOYNE Emmanuel, « Défense d'effacer ! », *Graf fit !*, n° 5, janvier-mars 2003, pp. 10-11.

MOYNE Emmanuel, « Alain : Taxi galeriste », *Graf fit !*, n° 7, juillet-septembre 2003, pp. 4-10.

MOYNE Emmanuel, « Struggle for color », *Graf fit !*, n° 7, juillet-septembre 2003, pp. 12-13.

MOYNE Emmanuel, « Le Crime paie », *Graf fit ! Mag*, n° 23, juillet-septembre 2007, pp. 62-63.

NAAR Jon, *The Birth of Graffiti*, New York, Prevest, 2007.

ORSINI Raphaëlle, « Kidult tague une boutique Marc Jacobs... Encore une fois », *www.grazia.fr*, 26 juin 2013.

PAPIEAU Isabelle, « Le Graffiti : art ou esthétique de l'encrage ? », in DENIOT Joëlle et PESSIN Alain (sous la dir. de), *Les Peuples de l'art...*, *op. cit.*

PILLAUT Théophile, « Art de Rue. Le graff investit le marché », *Respect Mag*, n° 30, juillet-septembre 2011, p. 58.

PIRANI Denise, « Transition démocratique et culture urbaine au Brésil : Le phénomène du graffiti », *Cahiers du Brésil contemporain*, n° 25, décembre 1994, pp. 81-94.

PROU Sybille, King Adz, *Blek le rat : en traversant les murs*, Londres, Thames & Hudson, 2008.

RENAUD-GRIGNON Geoffroy, « Les graffitis liés au domaine de la santé en Uruguay : potentialité d'évocation dans l'arène symbolique », in RENAUD Lise (sous la dir. de) *Les Médias et la Santé : de L'émergence à l'appropriation des Normes Sociales*, Québec, Presses universitaires de Québec, 2010, pp. 191-200.

SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, « Pages de pierre. Les apories du roman archéologique », in PERRIN-SAMINADAYAR Éric (sous la dir. de), *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2001, pp. 123-146.

SAUMADE Pascal, « L'art modeste sous les Bombes », *Graf fit ! Mag*, n° 23, juillet-septembre 2007, pp. 58-61.

SCHAWARTZMAN Allan, *Street art*, New York, Bantam Doubleday Dell, 1985.

STAHL Johannes, *Street Art*, Potsdam, Ullmann, 2009 (1^{re} éd. allemande : 2008).

VISSER Alyson Virginia, *Arte en las calles. Graffiti en Granada : un movimiento en cambio*, Grenade, SIT Study Abroad, 2006.

VUILLE Thomas, *M. Chat*, Paris, Alternatives, 2010.

VULBEAU Alain, *Du tag au tag*, Paris, Malakoff, 1992.

VULBEAU Alain, « Les tags, spectres de la jeunesse », *Annales de la recherche urbaine*, n° 54, mars 1992, pp. 61-67.

Espaces urbains

AUGÉ Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BEAULIEU Michel, « Histoire d'un espace : le stade », *Quel Corps ?*, n° 7, mars 1977, pp. 31-40.

BEY Hakim, *TAZ. Zone autonome temporaire*, Paris, L'Éclat, 1997 (1^{re} éd. américaine : 1991).

CAMBIER Alain, *Qu'est-ce qu'une ville ?*, Paris, Vrin, 2005.

CASTELLS Manuel, *La Question urbaine*, Paris, Maspero, 1972.

CASTELLS Manuel, *Luttes urbaines et pouvoir politique*, Paris, Maspero, 1973.

CLAVAL Paul, *Espace et pouvoir*, Paris, PUF, 1978.

COTIN Martine, *L'Écriture, l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2005.

DABÈNE Olivier, *Exclusion et politique à Sao Paulo : les outsiders de la démocratie au Brésil*, Paris, Karthala, 2006.

DI MEO Guy, *L'Homme, la société, l'espace*, Paris, Anthropos, 1991.

DREYFUS Jacques, *La Ville disciplinaire : essai sur l'urbanisme*, Paris, Galilée, 1976.

EVENO Emmanuel (sous la dir. de), *Utopies urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, pp. 151-176.

GARNIER Jean-Pierre, *Une violence éminemment contemporaine : essais sur la ville, la petite bourgeoisie intellectuelle et l'effacement des classes populaires*, Marseille, Agone, 2010.

GUILLAUD Clara, « Interstices urbains et pratiques culturelles », *www.implications-philosophiques.org*, 2009 [en ligne].

HAUMONT Nicole (sous la dir. de), *L'urbain dans tous ses états : faire vivre et dire la ville*, Paris, L'Harmattan, 1998.

JEANNERET-GRIS Charles-Édouard (dit LE CORBUSIER), *Manière de penser l'urbanisme*, Paris, L'Architecture d'aujourd'hui, 1946.

JEUDY Henri-Pierre, « Écologie urbaine et utopie éthique », in EVENO Emmanuel (sous la dir. de), *Utopies urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, pp. 261-269.

JEUDY Henri-Pierre et BERENSTEIN JACQUES Paola (sous la dir. de), *Corps et décors urbains : les enjeux culturels des villes*, Paris, L'Harmattan, 2006.

LEFEBVRE Henri, *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968.

LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

LUSSAULT Michel, « Un monde parfait : des dimensions utopiques du projet urbanistique contemporain », in EVENO Emmanuel (sous la dir. de), *Utopies urbaines..., op. cit.*, pp. 151-176.

LUSSAULT Michel, *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007.

MARCHAL Hervé et STÉBÉ Jean-Marc, *La Ville. Territoires, logiques, défis*, Paris, Ellipses, 2008.

MATOSSIAN Chaké, *Espace public et représentations*, Bruxelles, Part de l'œil, 1996.

MOSSER Gabriel, *Les Stress urbains*, Paris, Armand Colin, 1992.

NICOLAS-LE STRAT, *Expérimentations politiques*, Fulenn, Montpellier, 2007.

PAILLIAT Isabelle (sous la dir. de), *L'Espace public et l'emprise de la communication*, Grenoble, Ellug, 1995.

RAFFIN Fabrice, *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation*, Paris, L'Harmattan, 2007.

RAULIN Anne, *Anthropologie urbaine*, Paris, Armand Colin, 2007.

RIPOLL Fabrice, « S'approprier un espace... ou contester son appropriation ? », *Norois. Environnement, aménagement, société*, n° 195, avril-juin 2005, pp. 29-42.

RIPOLL Fabrice et VESCHAMBRE Vincent, « Face à l'hégémonie du territoire : éléments pour une réflexion critique », *Lire les territoires*, n° 3, septembre 2002, pp. 261-288.

VESCHAMBRE Vincent, « Une mémoire urbaine socialement sélective, réflexion à travers l'exemple d'Angers », *Annales de la recherche urbaine*, n° 92, septembre 2002, pp 65-74.

ZAFFRAN Joël, « Les manières d'investir l'espace », *Agora*, n° 32, juillet-septembre 2003, pp 94-107.

Violences juvéniles

BESSE Laurent, *Les Maisons des jeunes et de la culture, 1959-1981, de l'été des blousons noirs à l'été des Minguettes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

COLIN Patrick, *La Multirécidive pénitentiaire, Analyse sociologique des contextes de la multirécidive pénitentiaire chez des hommes condamnés à de courtes peines pour atteinte aux biens*, thèse de doctorat, université de Strasbourg, 1998.

DIGNEFFE Françoise, *Éthique et délinquance. La délinquance comme gestion de sa vie*, Paris, Klincksieck, 1989.

FIZE Michel, *Les Bandes. De l' « entre soi adolescent » à l' « autre ennemi »*, Paris, Desclée de Brouwer, 2008.

HATZFELD Marc, *Les Lascars. Une jeunesse en colère*, Paris, Autrement, 2011.

HATZFELD Marc, HATZFELD Hélène et RINGART Nadja, *Quand la marge est créatrice. Les interstices urbains initiateurs d'emploi*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1998.

LAZAR Judith, *La Violence des jeunes. Comment fabrique t-on des délinquants ?*, Paris, Flammarion, 2001.

LE MOIGNE Philippe, *Le Traitement des intraitables. L'organisation sociale de la récidive chez les jeunes*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 2000.

LEPOUTRE David, *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris, Odile Jacob, 1997.

MAUGER Gérard, *Sociologie de la délinquance juvénile*, Paris, La Découverte, 1999.

MICHARD Henri, *La Délinquance des jeunes en France*, Paris, La Documentation française, 1973.

MOHAMED Marwan, *La Formation des bandes. Entre la famille, l'école et la rue*, Paris, PUF, 2011.

MOHAMED Marwan et MUCCHIELI Laurent (sous la dir. de), *Les Bandes de jeunes. Des « blousons noirs » à nos jours*, Paris, La Découverte, 2007.

MOIGNARD Benjamin, *L'École et la rue : fabriques de délinquance*, Paris, PUF, 2008.

MONOD Jean, *Les Barjots : essai d'ethnologie des bandes de jeunes*, Paris, Hachette, 2006.

MORAVIA Alberto, *La Désobéissance*, trad. fr., Paris, Denoël, 1949 (1^{re} éd. italienne : 1948).

PARAZELLI Michel, *La Rue attractive : parcours et pratiques identitaires des jeunes de la rue*, Québec, Presses universitaires de Québec, 2002.

REY Caroline (sous la dir. de), *Les Adolescents face à la violence*, Paris, Syros, 1997.

RUBI Stéphanie, *Les « Crapuleuses ». Ces adolescentes déviantes*, Paris, Puf, 2010.

SAUVADET Thomas, *Le Capital guerrier. Solidarité et concurrence entre jeunes de cité*, Paris, Armand Colin, 2006.

TREMBLAY Pierre, *Le Délinquant idéal. Performance, discipline, solidarité*, Montréal, Liber, 2010.

Violences et politiques sécuritaires

ARON Matthieu, *Gardé à vue*, Paris, Arènes, 2010.

BAILLEAU Francis, *Les Jeunes face à la justice pénale*, Paris, Syros, 1996.

BAUER Alain et RAUFER Xavier, *Violences et insécurités urbaines*, Paris, PUF, 1998.

BECKER Howard, *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, trad. fr., Paris, Métailé, 1985 (1^{re} éd. américaine : 1963).

BENARFA Nadia, MOYNE Emmanuel, RAYNAUD Emmanuel, « Et si les mots avaient un sens ou la petite histoire d'un détournement », *Graffiti !*, n° 3, juillet-septembre 2002, pp. 8-9.

BENARFA Nadia, MOYNE Emmanuel, RAYNAUD Emmanuel, « Les Affaires... », *Graf fit !*, n°4, octobre-décembre 2002, pp. 10-13.

BENTAYON Gilles, « Décrire le désordre pour imposer l'ordre », », in HAUMONT Nicole (sous la dir. de), *L'Urbain dans tous ses états : faire vivre et dire la ville*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 343-368.

BERTHO Alain, *Le Temps des émeutes*, Paris, Bayard, 2009.

BODY-GENDROT Sophie, *Les Villes face à l'insécurité : des ghettos américains aux banlieues françaises*, Paris, Bayard, 1998.

BONELLI Laurent, *La France a peur. Une histoire sociale de l'insécurité*, Paris, La Découverte, 2008.

BOURDIN Jean-Claude, CHAUVAUD Frédéric, GAUSSOT Ludovic et KELLER Pascal-Henri, *Faire justice soi-même. Études sur la vengeance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

BROSSAT Alain, *La Démocratie immunitaire*, Paris, La Dispute, 2003.

CAMUS Dominique, *La Sorcellerie en France du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Dervy, 2008.

CASTEL Robert, *L'Insécurité sociale : qu'est-ce qu'être protégé ?*, Paris, Seuil, 2003.

COREY Robin, *La Peur. Histoire d'une idée politique*, Paris, Armand Colin, 2006.

CRÉPON Marc, *La Culture de la peur. Démocratie, identité, sécurité*, Paris, Galilée, 2008.

ÉLIAS Norbert, *La Civilisation des mœurs*, trad. fr., Paris, Calmann-Lévy, 1973 (1^{re} éd. anglaise : 1939).

ÉLIAS Norbert, *Sport et civilisation : la violence maîtrisée*, trad. fr., Paris, Fayard, 1994 (1^{re} éd. anglaise : 1986).

ERNER Guillaume, *La Société des victimes*, Paris, La Découverte, 2006.

FASSIN Didier, *La Force de l'ordre. Une Anthropologie de la police des quartiers*, Paris, Seuil, 2011.

FENECH Georges, *Tolérance zéro : en finir avec la criminalité et les violences urbaines*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2001.

FERRET Jérôme et MOUHANNA Christian, *Peurs sur les villes*, Paris, PUF, 2005.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FOUCAULT Michel, « La Société disciplinaire en crise », in *Dits et Écrits*, Tome 2, Paris, Gallimard, 2001, pp. 532-534.

GARNIER Jean-Pierre, *Le Nouvel Ordre local : gouverner la violence*, Paris, L'Harmattan, 1999.

GOFFMAN Erwin, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, trad. fr., Paris, Minuit, 1968 (1^{re} éd. américaine : 1961).

HARCOURT Bernard, *L'Illusion de l'ordre. Incivilités et violences urbaines : tolérance zéro ?*, Paris, Descartes, 2006 (1^{re} éd. américaine : 2001).

HERPIN Nicolas, *L'Application de la loi : deux poids, deux mesures*, Paris, Seuil, 1977.

HEURTEL Hélène, *Enquête « victimisation et sentiment d'insécurité en Île-de-France » en 2009*, Paris, Institut d'aménagement et d'urbanisme de la région Île-de-France, 2009.

KELLING Georges et WILSON James, « Broken Windows », *The Atlantic Monthly*, mars 1982, pp. 29-38.

LAGRANGE Hughes, *La Civilité à l'épreuve. Crime et sentiment d'insécurité*, Paris, PUF, 1995.

LAGRANGE Hughes, *Demandes de sécurité : France, Europe, États-unis*, Paris, Seuil, 2003.

LAUQUÉ Jean-Louis, *La Loi et l'ordre : prévention spécialisée et politique sécuritaires*, Paris, L'Harmattan, 2003.

LÉVY Renée, MUCCHIELLI Laurent et ZAUBERMAN Renée (sous la dir. de), *Crimes et insécurité : un demi-siècle de bouleversements*, Paris, L'Harmattan, 2006.

LINDENBERG Daniel, *Le Rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Seuil, 2002.

MATELLY Jean-Hughes et MOUHANNA Christian, *Police : des chiffres et des doutes. Regard critique sur les statistiques de la délinquance*, Paris, Michalon, 2007.

MAUGER Gérard, *Les Bandes, le Milieu et la Bohème populaire (1975-2005)*, Paris, Belin, 2006.

MUCCHIELLI Laurent, *Violences et insécurité. Fantômes et réalités dans le débat français*. Paris, La Découverte, 2001.

MUCCHIELLI Laurent, « Les techniques et les enjeux de la mesure de la délinquance », *Savoir-Agir*, n° 14, décembre 2010, 1, pp. 93-101.

MUCCHIELLI Laurent, *L'Invention de la violence. Des peurs, des chiffres, des faits*, Paris, Fayard, 2011.

MUCHEMBLED Robert, *Une Histoire de la violence. De la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 2008.

PARAMELLE France, *La Lutte contre le crime à New-York. Rudolf Giuliani : un homme, une volonté*, Paris, L'Harmattan, 2009.

PEDRAZZINI Yves et SANCHEZ Magaly, « Nouvelles légitimités sociales et violences urbaines à Caracas », in Yves Pedrazzini (sous la dir. de), *Jeunes en révolte et changement social*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 91-94.

QUADRUPPANI Serge, *La Politique de la peur*, Paris, Seuil, 2011.

RAZAC Olivier, *Avec Foucault, après Foucault : disséquer la société de contrôle*, Paris, L'Harmattan, 2009.

RÉAU Louis, *Histoire du vandalisme*, Paris, Robert Laffont, 1994.

RIGOUSTE Mathieu, *L'Ennemi intérieur. La généalogie coloniale et militaire de l'ordre sécuritaire dans la France contemporaine*, Paris, La Découverte, 2011.

RIGOUSTE Mathieu, *Les Marchands de peur. La bande à Bauer et l'idéologie sécuritaire*, Paris, Libertalia, 2011.

RIVERA Joseph, *Vandal Squad. Inside the New York City Transit Police Department, 1984-2004*, New York, Powerhouse, 2008.

ROBERT Philippe, *L'Insécurité en France*, Paris, La Découverte, 2002.

ROCHÉ Sebastian, *Tolérance Zéro ? Incivilités et insécurité*, Paris, Odile Jacob, 2002.

SALAS Denis, *La Volonté de punir. Essai sur le populisme pénal*, Paris, Hachette, 2005.

VAN CAMPENHOUDT Luc, « L'Insécurité est moins un problème qu'une solution », *Revue de droit pénal et de criminologie*, n° 6, juin 1999, pp. 727-738.

VÉRON Michel, *Droit pénal spécial*, Paris, Masson, 1996.

WACQUANT Loïc, *Les Prisons de la misère*, Paris, Raisons d'Agir, 1999.

WACQUANT Loïc, « Ce vent punitif qui vient d'Amérique », *Le Monde diplomatique*, avril 1999, pp. 24-25.

ZAUBERMAN Renée (sous la dir. de), *Victimisation et insécurité en Europe. Un bilan des enquêtes et de leurs usages*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Hygiénisme

CORBIN Alain, *Le Miasme et la jonquille: l'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1982.

JEUDY Henry-Pierre, « Le choix public du propre. Une propriété des sociétés modernes », *Annales de la recherche urbaine*, n° 53, décembre 1991, pp. 102-107.

KOKOREFF Michel, *Espace public, communication et propreté : l'exemple du métro*, Paris, Iris, 1991.

RIGOUSTE Mathieu, « Le Miasme et le chirurgien. Sur quelques représentations de l'ordre et de l'altérité dans les doctrines militaires françaises », in FERRÉOL Gilles et PARALVA Angelina (sous la dir. de), *Altérité, dynamiques sociales et démocratie*, Paris, Lextenso, 2010, pp. 65-75.

SÉCHET Raymonde, « Le populaire et la saleté : de l'hygiénisme au nettoyage au karcher », in BULOT Thierry et VESCHAMBRE Vincent (sous la dir. de), *Mots, traces et marques...*, *op. cit.*, pp. 205-228.

VIRILIO Paul, « L'idéologie sanitaire », *Esprit* n° 37, octobre 1969, pp. 475-480.

Art, communication

AMEY Claude, *Art/politique. Le devenir autre*, Besançon, La Maison chauffante, 2011.

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. fr., Paris, Le Livre de poche, 1990.

ARM Karen (sous la dir. de), *Le Livre des symboles. Réflexion sur des images archétypales*, trad. fr., Köln, Taschen, 2011 (1^{ère} éd. allemande : 2010).

BAILLARGEON Camille et GUISSSET Jacqueline (sous la dir. de), *Forces murales. Un art manifeste : Louis Deltour, Edmond Dubrunfaut, Roger Somville*, Wavre, Mardaga, 2009.

BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1980.

BASTIDE Roger, *Art et société*, Paris, L'Harmattan, 1997.

BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Mille et une nuit, 2010 (1^{ère} éd. : 1863).

BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1986 (1^{ère} éd. américaine : 1982).

BOURDIEU Pierre, « Sur le pouvoir symbolique », *Annales ESC*, n°3, mai-juin 1977, pp. 405-411, 1977.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1980.

BLANC Charles, *Grammaire des arts et du dessin*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2000 (1^{ère} éd. : 1867).

CASTORIADIS Cornélius. *Transformation sociale et création culturelle*, Montréal, Sociologie et société, 1978.

COULANGEON Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, 2005.

CUISENIER Jean, *L'Art populaire en France*, Paris, PUF, 1998.

DAGRON Gilbert, « Le Portrait iconique : entre histoire, littérature et histoire de l'art », *www.inha.fr*, 2009 [en ligne].

DANCHIN Laurent, *Jean Dubuffet*, Paris, Terrail, 2001.

DEBRAY Régis, *Vie et mort des images*, Paris, Gallimard, 1992.

DENIOT Joëlle et PESSIN Alain (sous la dir. de), *Les Peuples de l'art* (tome 1), Paris, L'Harmattan, 2006.

DÉRIBÉRE Maurice, *La Couleur*, Paris, PUF, 1955.

DESCOLA Philippe (sous la dir. de), *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Musée du quai Branly, 2010.

DEWEY John, *L'Art comme expérience*, trad. fr., Paris, Gallimard, 2010 (1^{re} éd. américaine : 1934).

DUBOIS Vincent, « Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière », *Revue française des affaires sociales*, vol. 48, n° 2, avril-juin 1994, pp. 27-42.

DUBUFFET Jean, *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 1968.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (1^{re} éd. 1960).

DURAND Gilbert, *L'Imaginaire, science et philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994.

ECO Umberto, *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, trad. fr., Paris, Le Livre de Poche, 1988 (1^{re} éd. italienne : 1971).

.

FRANCASTEL Pierre, *Art et technique*, Paris, Minuit, 1956.

FRANCASTEL Pierre, *Étude de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970.

GIREL Sylvia (sous la dir. de), *Sociologie des arts et de la culture. Un état de la recherche*, Paris, L'Harmattan, 2006.

GOODY Jack, *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979 (1^{re} éd. anglaise : 1977).

GRASSI Valentina, « Image, symbole et sociologie », Intervention au séminaire du Groupe de Recherche sur l'Image en Sociologie (Gris), 2005.

HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, trad. fr., Paris, Fayard, 1987 (1^{re} éd. allemande : 1987).

HAMON Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

HEBDIGE Dick, *Subculture : the Meaning of Style*, Londres, Methuen, 1979.

HEINICH Nathalie, *Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

HEINICH Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.

HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta, *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012.

HUET Armel (sous la dir. de), *L'Action socioculturelle dans la ville*, Paris, L'Harmattan, 1994.

JEUDY Henri-Pierre, *La Publicité et son enjeu social*, Paris, PUF, 1977.

JEUDY Henri-Pierre, *Les Usages sociaux de l'art*, Paris, Circé, 1999.

KANDINSKY Vladimir, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël, 1989.

LAHIRE Bernard, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

LANETYRIE-DAGEN Nadeilje, *L'Invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion.

LANTZ Pierre, *L'Investissement symbolique*, Paris, PUF, 1996.

MARCUSE Herbert, *La Dimension esthétique*, Paris, Seuil, 1979.

MARIN Louis, *Des Pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.

MAYA CHERBO Joni et ZOLBERG Vera (sous la dir. de), *Outsider Art : Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, Cambridge, Cambridge University press, 1997.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MEYNIER Cécile, *21 octobre-11 décembre 2005 : Centre hospitalier de Belfort-Montbéliard*, Montbéliard, Centre régional d'art contemporain, 2005.

MICHEL Christian, *Le « Célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008.

MOUCHTOURIS Antigone (sous la dir. de), *Culture et pratiques culturelles*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2010.

MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Le Marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2010.

NOURY François, *Duchamp, le regardeur et la scène de l'art un théâtre dada*, Besançon, La Maison chauffante, 2008.

PANOVSKY Irwin, *Les Primitifs flamand*, trad. fr., Paris, Hazan, 1992 (1^{re} éd. américaine : 1953).

PARADAS Christophe, *Les Mystères de l'art. Esthétique et psychanalyse*, Paris, Odile Jacob, 2012.

PLINE L'Ancien, *Histoire naturelle. De la peinture*, trad. fr., Paris, Errance, 2009.

RAGON Michel, *L'Art : pour quoi faire ?*, Paris, Casterman, 1971.

RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RESTANY Pierre, *Hundertwasser. Le peintre-roi aux cinq peaux*, trad. fr., Cologne, Taschen, 2003 (1^{re} éd. allemande : 2001).

RICHARD Lionel, « Art mural », in BERTRAND DORLÉAC Laurence et MUNCK Jacqueline (sous la dir. de), *L'Art en guerre. France 1938-1947*, Paris, Paris musées, 2012, p. 285.

SCHLESSER Thomas, *L'Art face à la censure*, Paris, Beaux-Arts, 2011.

SENNETT Richard, *Ce que sait la main*, trad. fr., Paris, Albin Michel, 2008 (1^{re} éd. américaine : 2008).

SHAPIRO Roberta, « Art et changement social : l'artification », in LE QUEAU Pierre (sous la dir. de), *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 129-136.

SHUSTERMAN Richard, *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992 (1^{re} éd. américaine : 1992).

SOULILLOU Jacques, *L'Impunité de l'art*, Paris, Seuil, 1995.

Cultures juvéniles

BARRÈRE Anne, *L'Éducation buissonnière. Quand les adolescents se forment par eux-mêmes*, Paris, Armand Colin, 2011.

BEDIN Véronique (sous la dir. de), *Qu'est-ce que l'adolescence ?*, Auxerre, Sciences humaines, 2009.

BOULBÈS Nathalie, *MJC, un demi-siècle d'histoire*, Paris, INJEP, 2003.

BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit, 1964.

BRUNO Pierre, *Existe-t-il une culture adolescente ?*, Paris, In Press, 2000.

CESE DE FRANCHE-COMTÉ, *Éducation aux Arts et à la Culture : quelle ambition pour les jeunes en Franche-Comté ?*, Besançon, février 2013.

DAGNAUD Monique, *La Teuf*, Paris, Seuil, 2008.

FERMOSO Estèbanez Paciano, « Sociología de la movida juvenil : las tribus urbanas », *Revista de ciencias de la educación*, n° 182, avril, pp. 227-251.

GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 1997.

HATZFELD Marc, *La Culture des cités. Une énergie positive*, Paris, Autrement, 2006.

LE BRETON David, *En Souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*, Paris, Métailié, 2007.

LE BRETON David (sous la dir. de), *Cultures adolescentes, entre turbulence et construction de soi*, Paris, Autrement, 2008.

MAFFESOLI Michel, *Le Temps des tribus. Le Déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, Le Livre de poche, 1988.

MOLINERO Stéphanie, *Les Publics du rap*, Paris, L'Harmattan, 2009.

MORIN Olivier, « Pourquoi les enfants ont-ils des traditions ? », *Terrain*, n° 55, septembre-décembre 2010, pp. 20-39.

MOUCHTOURIS Antigone, *Les Jeunes de la nuit. Représentations sociales des conduites nocturnes*, Paris, L'Harmattan, 2003.

PASQUIER Dominique, *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Autrement, 2005.

PATUREAU Frédérique, *Les Pratiques culturelles des jeunes*, Paris, La Documentation française, 1992.

SHAPIRO Roberta et BUREAU Marie-Christine, « Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux États-Unis », *Sociologie de l'art*, n° 13, février 2000, pp. 20-21.

SCHWARTZ Olivier, *L'Insertion professionnelle et sociale des jeunes. Rapport au Premier ministre*, Paris, La Documentation française, 1981.

Sur les médias

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Raison d'Agir, 1996.

CHAMPAGNE Patrick, « La vision médiatique », in BOURDIEU Pierre (sous la dir. de), *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, pp. 95-123.

GORIUS Aurore et MOREAU Michaël, *Les Gourous de la com'*, Paris, La Découverte, 2011.

HAILON Fred, *Idéologie par voix/e de presse*, Paris, L'Harmattan, 2011.

HALIMI Serge, *Les Nouveaux Chiens de garde*, Paris, Raisons d'Agir, 1997.

JEUDY Henri-Pierre, *La Peur et les média*, Paris, PUF, 1979.

MERCIER Arnaud, *Le Journalisme*, Paris, CNRS, 2009.

NEVEU Erik, *Sociologie du journalisme*, Paris, La Découverte, 2004.

Représentations sociales, altérité

ABRIC Jean-Claude, *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF, 2001.

BATCHELOR David, *La Peur de la couleur*, trad. fr., Paris, Autrement 2001 (1^{re} éd. anglaise : 2000).

ÉLIAS Norbert, SCOTSON John et WIEVIORKA Michel, *Logiques de l'exclusion : enquête sociologique au coeur des problèmes d'une communauté*, Paris, Fayard, 1997 (1^{re} éd. anglaise : 1965).

FABRE Daniel, « « C'est de l'art ! » : le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva au musée du quai Branly*, Paris, septembre 2009, pp. 4-37.

FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 (1^{re} éd. : 1961).

FERRÉOL Gilles et PERALVA Angelina (sous la dir. de), *Altérité, dynamiques sociales et démocratie*, Paris, Lextenso, 2010.

GEORGEL Pierre, « Du XIX^e au XX^e siècle. Regard sur l' "autre" dessin d'enfant, Autour de *Fallimento* de Balla », *Gradhiva au musée du quai Branly*, Paris, septembre 2009, pp 56-81.

JODELET Denise, « Formes et figures de l'altérité », in SANCHEZ-MAZAS Margarita (sous la dir. de), Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2005, pp. 23-47.

JODELET Denise (sous la dir. de), *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 2003.

LUSSAULT Michel, « L'Autre de la ville », in COSTANTINI Michel (sous la dir. de), *Blois : la ville en ses images, Sciences de la ville n°6*, Tours, Maison des Sciences de la Ville, 1994, pp. 109-147.

MILON Alain, *L'Étranger dans la ville. Du rap au graff mural*, Paris, PUF, 1999.

ROCHELANDET Brigitte, *Sorcières, diables et bûchers en Franche-Comté aux XVI^e et XVII^e siècles*, Besançon, Cêtre, 1997.

ROGNON Frédéric, *Les Primitifs nos contemporains*, Paris, Hatier, 1988.

SCHNAPPER Dominique, *La Relation à l'Autre. Au cœur de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1998.

SECA Jean-Marie, *Les Représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2003.

SECA Jean-Marie, *Conduites minoritaires et représentations sociales*, Saarbruck, Éditions universitaires européennes, 2010.

WACQUANT Loïc, *Parias urbains*, Paris, La Découverte, 2006.

Risque

BECK Ulrich, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, trad. fr., Paris, Flammarion, 2001(1^{re} éd. allemande : 1986).

CORNELOUP Jean et SOULÉ Bastien, *Sociologie de l'engagement corporel. Risques sportifs et pratiques « extrêmes » dans la société contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2007.

DURET Pascal, *Sociologie du sport*, Paris, PUF, 2008.

FERRÉOL Gilles (sous la dir. de), *Risque et vulnérabilité*, Bruxelles, Intercommunications, 2013.

HEROUARD Florent, JULIEN Germain et LARIAGON Renaud, « Le Tag : une pratique spatiale entre quête auto-promotionnelle et gestion du risque », in BONNY Yves (sous la dir. de), *Espaces de vie, espaces enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 59-74.

KUNDERA Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.

LE BRETON David, *La Passion du risque*, Paris, Métailié, 1991.

LE BRETON David, *Conduites à risque*, Paris, PUF, 2002.

Patrimoine

FABRE Daniel et LUSO Anna (sous la dir. de), *Les monuments sont habités*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2010.

FABRE Daniel (sous la dir. de), *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*. Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2000.

FERRÉOL Gilles (sous la dir. de), *Tourisme et patrimoine*, Bruxelles, Intercommunications, 2010.

GRELLOIS Christian, *Patrimoine et devoir d'oubli*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

HEINICH Nathalie, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

LENIAUD Jean-Michel, *L'Utopie française. Essai sur le patrimoine*. Paris, Mengès, 1992.

LENCLUD Gérard, « La Tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle en ethnologie", *Terrain*, n°9, octobre 1987, pp. 110-123.

MUNIER Brigitte, *Sur les voies du patrimoine. Entre culture et politique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

TORNATORE Jean-Louis, « L'esprit du patrimoine », *Terrain*, n°55, septembre 2010, pp. 106-127.

VESCHAMBRE Vincent, *Traces et mémoires urbaines, enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la destruction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

VESCHAMBRE Vincent, « Entre luttes identitaires et instrumentalisation consensuelle : enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la mise en mémoire des lieux », *Géographie et Cultures*, n°72, décembre 2010, pp. 63-79.

Filmographie

AHEARN Charlie, *Wild Style*, New York, Pow Wow Productions, 1983.

BEINEX Jean-Jacques, *IP5, L'Île aux pachydermes*, Paris, 1992.

CHALFANT Henry, SILVER Tony, *Style Wars*, New York, Public Art Films, 1983.

GAAG Florian, *Wholetrain*, Munich, Goldkind Film Gmbh, 2007.

GAUDRY Jean-Christophe, *Bombes sur la ville*, Bruxelles, 10 francs, 2001.

KIRCHHEIMER Manfred, *Stations of Elevated*, New York, 1979.

LATHAN Stan, *Beat Street*, MGM, 1984.

LEFÈVRE Jean-Philippe, *Au Pays des graffiti*, Public Sénat, 2012.

MAC, Trumac, *De Paris à South Bronx*, Paris, ATN, 2003.

MARKER Chris, *Chats perchés*, Arte vidéo, 2004.

VECCHIONE Marc-Aurèle, *Writers 1983-2003, Vingt ans de graffiti à Paris*, Paris, Résistance films, 2003.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements..... 2

Sommaire..... 3

INTRODUCTION : LE GRAFFITI COMME OBJET DE RECHERCHE. ÉLÉMENTS DE MÉTHODOLOGIE

A. Le graffiti : un objet de recherche archéologique..... 9

A. 1. *Pompéi et les graffiti..... 9*

A. 2. *Silence sur les modernes ?..... 11*

B. Du graffiti pour le réalisme littéraire, l'ethnologie, puis la sociologie... 12

B. 1. *Graffiti et réalisme littéraire..... 12*

B. 2. *Un objet actuel..... 13*

C. Graffiti : dialectique d'un art délictueux..... 16

C. 1. *Un objet dialectique..... 16*

C. 2. *Cadre théorique..... 17*

D. Observations de terrain..... 19

D. 1. *Exemple de terrain d'observation : la friche industrielle..... 20*

D. 2. *Difficultés et précautions..... 21*

E. La photographie comme outil de recherche 23

E. 1. *Une session photographique à Rennes..... 24*

E. 2. *Un suivi photographique à Besançon 25*

E. 3. <i>Ethnographie d'urgence à Grenade</i>	26
E. 4. <i>Marek et Loïc, photographes amateurs</i>	27
E. 5. <i>Analyse d'images</i>	28
F. Collection d'objets	29
G. Le graffiti dans les médias	30
G. 1. <i>Des corpus de presse sur le sujet du graffiti à Besançon, Rennes et Grenade</i>	31
G. 2. <i>Discours médiatiques et représentations sociales</i>	32
H. Entretiens	33
I. Réflexivité	36
I. 1. <i>Une recherche éprouvante</i>	37
I. 2. <i>Un rôle de médiation culturelle, judiciaire et éducative</i>	38

PREMIÈRE PARTIE

LE GRAFFITI : UN ART DE VIVRE...

CHAPITRE I : LE TAG, SIGNATURE INDIVIDUELLE ET COLLECTIVE

A. Langage graphique	43
A. 1. <i>Le tag : se faire un nom</i>	43
A. 2. <i>Variations autour du tag</i>	47

A. 3. <i>Les motifs du graffiti et leurs combinaisons</i>	49
B. Esprit de groupe	51
B. 1. <i>Alliances et rivalités</i>	53
B. 2. <i>Défi et cohésion de groupe</i>	55

CHAPITRE II : UNE SCÈNE GRAFFITI : L'EXEMPLE DE BESANÇON

A. La <i>old school</i>	61
A. 1. <i>Ancrage du mouvement graffiti à Besançon : du hip-hop dans les quartiers populaires</i>	61
A. 2. <i>L'influence parisienne</i>	63
B. Portrait : Desh, signataire de la galère	65
B. 1. <i>La découverte</i>	66
B. 2. <i>Prise de risques</i>	67
B. 3. <i>Techniques artistiques</i>	70
B. 4. <i>De la prison à l'hôpital psychiatrique</i>	71
B. 5. <i>Analyse d'œuvres</i>	73
C. La <i>new school</i>	78
C. 1. <i>Un héritage pris en main</i>	78
C. 2. <i>Démocratisation du rap et du graffiti</i>	79
C. 3. <i>Julien : graffiteur de la nouvelle génération</i>	81
D. Graffiti de toys et toy de graffiti	84
D. 1. <i>Jordan et Kevin, graffiteurs débutants</i>	85

D. 2. <i>Sur les pratiques culturelles juvéniles</i>	86
D. 3. <i>Entre rupture et intégration</i>	87
D. 4. « Toy = meurtre »	90

CHAPITRE III : DU CORPS À L'OUTIL, SYMBOLIQUE IDENTITAIRE DE LA BOMBE DE PEINTURE CHEZ LES GRAFFITEURS

A. La bombe et le graffiteur	94
A. 1. <i>L'outil aérosol</i>	95
A. 2. <i>La bombe fait le graffiteur</i>	95
B. Approvisionnement	96
B. 1. <i>Vols à l'étalage, rackets et trafics</i>	97
B. 2. <i>Achats et subventions</i>	98
C. Apprentissage de savoir-faire	100
C. 1. <i>Un apprentissage sensoriel</i>	100
C. 2. <i>Le fond et la forme</i>	101
D. La bombe, symbole identitaire des graffiteurs	103
D. 1. <i>Analogies corps/bombe</i>	103
D. 2. <i>Un halo de représentations</i>	105

CHAPITRE IV : L'AMOUR DU RISQUE

A. Prise de risque et adrénaline	107
A. 1. <i>Le graffiti comme sport extrême</i>	107

A. 2. <i>L'adrénaline comme drogue</i>	110
A. 3. <i>La valeur du risque</i>	112
B. Aventures autours du monde	113
B. 1. <i>Un après-midi dans le métro parisien</i>	113
B. 2. <i>Une nuit, dans un dépôt de train à Lisbonne</i>	114
B. 3. <i>Mourir à Caracas ?</i>	116
C. Rites funéraires profanes	116
C. 1. <i>Zaïro</i>	117
C. 2. <i>Tew</i>	117
D. Système de justification	118
D. 1. <i>Justifications anthropologiques et sociologiques</i>	119
D. 2. <i>Justifications individualistes</i>	122
Conclusions de la première partie	127

DEUXIÈME PARTIE

SUR LA RÉPRESSION DU GRAFFITI

CHAPITRE V : LA LUTTE ANTI-GRAFFITI SUR LE RAIL

A. De New York à Paris, transposition d'un modèle répressif	131
A. 1. <i>L'effacement des graffiti du métro de New York et la répression de ses peintres</i>	132

A. 2. <i>La RATP en lutte contre les graffiteurs</i>	135
B. Les « grandes affaires »	139
B. 1. <i>Publier sur le graffiti : droits et entraves</i>	139
B. 2. <i>Le procès de Versailles</i>	141

CHAPITRE VI : PUNIR

A. Le cadre législatif français	144
A. 1. <i>Du concept moderne de vandalisme</i>	144
A. 2. <i>Législation ferroviaire</i>	145
A. 3. <i>Destructions, dégradations et inscriptions</i>	147
B. Délit de graffiti : de l'interpellation au jugement	150
B. 1. <i>Mathieu : graffiteur condamné</i>	151
B. 2. <i>La procédure</i>	152
B. 3. <i>Le procès</i>	153
C. Récidive ou fin de carrière ?	158
C. 1. <i>Julien, une carrière ponctuée d'arrestations</i>	160
C. 2. <i>Paroles coupables : récits sur des formes de répression du graffiti</i>	164

CHAPITRE VII : (MÉ)DIRE

A. Une vision médiatique terrifiante	174
A. 1. <i>Sur des formes d'instruction civique dans les médias</i>	174
A. 2. <i>Chronique de la médiatisation des graffiti sur les chaînes de télévision françaises (2002-2012)</i>	175

B. Le graffiti dans la presse locale : l'exemple de Besançon.....	181
B. 1. <i>Sur les représentations du graffiti dans la presse à Besançon.....</i>	181
B. 2. <i>Sur des effets des représentations des graffiti dans les médias.....</i>	183

CHAPITRE VIII : CRAINDRE

A. Garder la façade.....	188
A. 1. <i>Graffiti dans une copropriété.....</i>	188
B. Victimisation : entre imaginaires du risque et formes de vulnérabilité.	190
B. 1. <i>Vulnérabilité féminine.....</i>	192
B. 2. <i>Rupture générationnelle : le goût d'une époque.....</i>	193
B. 3. <i>Démocratisation culturelle et prévention de la vulnérabilité.....</i>	193
B. 4. <i>« Ouverture » et « force psychique ».....</i>	195
B. 5. <i>Mauvaise pub.....</i>	196
C. Les « justiciers »	197
C. 1. <i>Confrontations.....</i>	198

CHAPITRE IX : EFFACER

A. Le manifeste du mur blanc.....	200
A. 1. <i>White spirit.....</i>	201
A. 2. <i>L'autre saleté ou la saleté de l'Autre.....</i>	202
A. 3. <i>Violence de la saleté.....</i>	204
A. 4. <i>Normalisation des arts.....</i>	205
A. 5. <i>Polémique autour de l'effacement des graffiti de la rocade de Rennes..</i>	206

B. La cellule anti-graffiti de Besançon.....	208
B. 1. <i>Histoire et fonctionnement.....</i>	208
B. 2. <i>Un de perdu, dix de retrouvés.....</i>	210
B. 3. <i>Entre problèmes et solutions, une crise de signification de l'action anti-graffiti ?.....</i>	211
B. 4. <i>Points de vue de graffiteurs sur « l'effaçage »</i>	216
C. Quand les murs parlent mal. De l'effacement des graffiti en territoire patrimonial.....	219
C. 1. <i>À la reconquête des murs.....</i>	221
C. 2. <i>Prise en charge politique : une campagne d'effacement des pintadas....</i>	223
C. 3. <i>À la poursuite des graffiteurs.....</i>	225
C. 4. <i>Une utopie monumentale.....</i>	228
C. 5. <i>De la protection du patrimoine au remaniement de l'histoire.....</i>	230
Conclusions de la deuxième partie.....	233

TROISIÈME PARTIE

SUR LA RECONNAISSANCE ARTISTIQUE DU GRAFFITI

CHAPITRE X : DE L'ANTIQUITÉ À NOS JOURS: LE GRAFFITI DANS L'HISTOIRE DE L'ART

A. Histoire de l'art et graffiti.....	237
A. 1. <i>L'origine de l'art.....</i>	237

A. 2. <i>Quand la signature fait l'artiste</i>	238
A. 3. <i>Artistes et graffiti</i>	239
B. Le graffiti américain et son irruption dans le monde de l'art	241
B. 1. <i>Sur l'artification du graffiti</i>	241
B. 2. <i>De la carrosserie à la toile</i>	243
B. 3. <i>Photographie</i>	244
B. 4. <i>Graffiti et milieu de l'art, du « sauvage » au « civilisé »</i>	245

CHAPITRE XI :

LA RECONNAISSANCE DES « CULTURES URBAINES »

A. « Cultures urbaines » : quelle définition ?	249
A. 1. <i>« Cultures urbaines » et encadrement de la jeunesse</i>	249
A. 2. <i>« Cultures urbaines » et Contrat de Ville</i>	250
B. Un réseau associatif de promotion des « cultures urbaines »	251
B. 1. <i>De la fédération nationale des Cultures urbaines (FNCU) à l'observatoire national des Cultures urbaines (ONCU)</i>	251
B. 2. <i>La charte des « cultures urbaines » : un texte normatif</i>	252
C. La reconnaissance des « cultures urbaines » par le ministère de la Culture et de la Communication	253
C. 1. <i>Une politique de reconnaissance</i>	253
C. 2. <i>La médiation culturelle à l'épreuve de la distinction sociale</i>	255
D. Le refus de la reconnaissance	257
D. 1. <i>« Culture urbaine » ou contre-culture ?</i>	258

D. 2. <i>Culture et contrôle. Sur des critiques de la promotion des « cultures urbaines »</i>	259
---	-----

CHAPITRE XII : MURS D'EXPRESSION LIBRE

A. Le dispositif « Graff' dans la ville » de Rennes	264
A. 1. <i>Du pénal au socioculturel</i>	264
A. 2. <i>La lutte des places</i>	266
A. 3 <i>Un week-end au pied du mur</i>	268
B. Sur le boycott des murs d'expression libre par des graffiteurs	269
B. 1. <i>Une liberté d'expression contrôlée</i>	269
B. 2. <i>Quand les graffiteurs disent bouder le mur</i>	271
B. 3. <i>Focus sur un groupe refusant l'encadrement : les VH</i>	275
B. 4. <i>VH : la rue en galerie</i>	278

CHAPITRE XIII : GRAFFITEURS PROFESSIONNELS

A. La professionnalisation de graffiteurs	283
A. 1. <i>Histoire d'une profession</i>	283
A. 2. <i>Street academy</i>	284
A. 3. <i>Arthur et Jonathan : des parcours professionnels par choix et par défaut</i>	287
A. 4. <i>Peintre de fresques, une profession difficilement viable</i>	289
B. Le peintre et le politique	290
B. 1. <i>Être légitime</i>	291
B. 2. <i>Fresque et cohésion sociale</i>	292

B. 3. <i>Les formes du pouvoir</i>	293
C. Liberté de l'artiste et aliénation de l'artisan	294
C. 1. <i>Art ou artisanat ?</i>	294
C. 2. <i>Le regard des pairs : entre déni et reconnaissance</i>	296

CHAPITRE XIV : DE L' « ART DE RUE » AU « STREET ART »

A. « Street art » : histoire d'un terme	299
A. 1. <i>Du graffiti au « post-graffiti »</i>	299
A. 2. <i>Du « post-graffiti » au « street art »</i>	301
B. « Street art » versus « art de rue »	302
B. 1. <i>Bien urbain : genèse d'un festival de street art</i>	303
B. 2. <i>L'événement</i>	304
B. 3. <i>Déformation médiatique</i>	307
B. 4. <i>Le choc des cultures</i>	309
B. 5. <i>La dégradation des fresques de Bien urbain</i>	312
Conclusions de la troisième partie	315

CONCLUSION GÉNÉRALE	317
----------------------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE	327
----------------------------	------------

TABLE DES MATIÈRES	363
---------------------------------	------------

ANNEXES (Volume 2)