

Sciences humaines combinées

ISSN : 1961-9936

: Université de Bourgogne, Université de Franche-Comté, COMUE Université
Bourgogne Franche-Comté

14 | 2014

Actes du colloque 2014

L'art transgressif du graffiti. Pratiques et contrôle social

Article publié le 01 septembre 2014.

Nicolas Mensch

DOI : 10.58335/shc.371

🔗 <http://preo.ube.fr/shc/index.php?id=371>

Nicolas Mensch, « L'art transgressif du graffiti. Pratiques et contrôle social », *Sciences humaines combinées* [], 14 | 2014, publié le 01 septembre 2014 et consulté le 21 août 2025. DOI : 10.58335/shc.371. URL : <http://preo.ube.fr/shc/index.php?id=371>

La revue *Sciences humaines combinées* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

L'art transgressif du graffiti. Pratiques et contrôle social

Sciences humaines combinées

Article publié le 01 septembre 2014.

14 | 2014

Actes du colloque 2014

Nicolas Mensch

DOI : 10.58335/shc.371

🔗 <http://preo.ube.fr/shc/index.php?id=371>

INTRODUCTION

1. LE GRAFFITI : UN ART DE VIVRE VENU D'AMÉRIQUE

1. 1. Du *tag* au *graff'*, des signatures individuelles et collectives
1. 2. Un mouvement structuré
1. 3. L'amour du risque

2. CRAINDRE, PUNIR ET EFFACER

2. 1. Graffiti et sentiment d'insécurité
2. 2. Justice et graffiti
2. 3. Effacer

3. SUR LA RECONNAISSANCE ARTISTIQUE DU GRAFFITI

3. 1. Graffiti et milieu de l'art, du sauvage au civilisé
3. 2. Les « cultures urbaines », entre reconnaissance et contrôle
3. 3. Du graffiti au *Street art*

CONCLUSION

INTRODUCTION

- 1 Initiés sur les murs et les wagons du métro de New York dans les années 1960, les graffiti contemporains, liés au mouvement *hip-hop*, font désormais partie des paysages urbains. Entre art et vandalisme, autour de ces marques, les représentations divergent. Paradoxalement, c'est dans l'illégalité que les graffiteurs acquièrent leurs savoir-faire et, pour quelques-uns, une notoriété.

- 2 La valeur pouvant être concédée aux « œuvres » discutées n'est pas seulement formelle. Elle est autant liée à la démarche transgressive de leurs auteurs qu'à leurs recherches picturales. En tant qu'objets d'étude, les graffiti s'inscrivent à la croisée des domaines de l'art, de la jeunesse, de la ville et du droit. Cette recherche a été menée entre Besançon, Rennes et Grenade avec une approche qualitative. Observations de terrains, prises de photographies, enregistrements d'entretiens, recueil d'articles de presse ou collecte d'objets sont autant de méthodes ayant permis d'alimenter nos réflexions.
- 3 Tout d'abord, seront présentés des éléments de cadrage permettant de saisir qu'elles sont les particularités du mouvement étudié et notamment quelle place y tient la transgression. Revers de cet aspect, la réprobation du graffiti et les dispositions répressives qu'il suscite feront l'objet de notre seconde partie. Enfin, nous mettrons en avant des procédés par lesquels une valeur culturelle et artistique a été reconnue à ces pratiques, tout en soulevant un débat autour de leur authenticité.

1. LE GRAFFITI : UN ART DE VIVRE VENU D'AMÉRIQUE

1. 1. Du *tag* au *graff*, des signatures individuelles et collectives

- 4 Le *tag* est une forme de graffiti dont l'invention est située en 1967, aux États-Unis. On l'attribue à Darryl Mac Cay qui, lorsqu'il sortit de maison de correction, s'est mis à inscrire le pseudonyme qu'il y avait reçu, Cornbread, à la bombe aérosol, sur les murs de New York (Fontaine, 2012). Dans son sillage, des jeunes marquèrent eux aussi leur surnom, comme Taki 183, un coursier qui vivait dans la 183^e rue, ou Stay High 149. Leurs graffiti se distinguaient de ceux que traçaient alors les gangs, notamment par le fait qu'ils ne servaient plus à délimiter des territoires. Ils seront des centaines de tagueurs dans les années 1970 puis quelques milliers dans les années 1980. Au cours de ces décennies, le métro de New York est devenu leur cible privilégiée car ce support leur permettait de faire circuler leur signature dans la ville, si bien qu'en quelques années les rames en furent recouvertes.

Afin de se démarquer, s'inspirant des *comics*, certains ont complexifié leur marque. Ils y ont ajouté des contours, des couleurs, des perspectives ou encore des personnages. On appellera ces formes de graffiti des *graffs*'.

- 5 En 1973, Norman Mailer écrivait que le nom était la religion du graffiti (Mailler et Naar, 2009). 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 individuelle (Vulbeau, 1992). Cette identité est reconnue des initiés, familiers des codes qui composent les graffiti. Se faire un nom, c'est obtenir une reconnaissance par rapport à la répétition d'une signature et c'est progresser dans cet exercice. Avec le *rap* et la *breakdance*, le graffiti deviendra, à la fin des années 1970, une composante du mouvement *hip-hop*, dont le projet est de convertir la violence de la rue en énergie créatrice, d'exprimer un refus de l'exclusion et de la pauvreté par une contre-culture (Belhadj-Ziane et Mouchtouris, 2007).
- 6 Discutés et transmis dans les cercles de sociabilités juvéniles, masculines et urbaines, le *tag* et le *graff*' sont des pratiques collectives. Le partage d'expériences transgressives et créatrices apporte un sentiment d'appartenance à une entité qui s'avère être, dans bien des cas, un palliatif à des mécanismes d'intégration défailants ou insatisfaisants. Suite aux refus d'éditeurs américains, en 1984, Henry Chalfant et Martha Cooper ont publié, à Londres, *Subway Art*. Cet ouvrage regroupe des photographies de graffiti peints sur le métro new-yorkais et des interviews. Il aura une influence considérable sur des jeunes européens qui le découvrent en même temps que les premières cassettes de rap et qui ancreront, chez eux, les bases du mouvement *hip-hop*.

1. 2. Un mouvement structuré

- 7 Les villes européennes ont désormais leur « scène » graffiti, des réseaux réunissant des peintres de différentes générations, aux styles distincts et où chacun occupe une place selon son ancienneté, sa productivité et sa maîtrise. On décompose une scène en au moins trois catégories générationnelles. Les plus âgés appartiennent à la *old school*, l'« ancienne école », tandis que leurs héritiers sont membres de la « nouvelle école ». Enfin, on trouve les jeunes peintres inexpéri-

mentés, appelés péjorativement les « toys ». Dans cette partition, il existe également une distinction relative au rapport à la loi. Les graffiteurs dits « vandales » pratiquent leurs activités illégalement dans les rues, au bord des voies ferrées, sur les trains, tandis que les « fresqueurs » peignent dans des terrains vagues, sur des murs d'expression libre, répondent à des commandes. Si cette partition paraît comode, elle n'en est pas pour autant toujours pertinente car au cours de leur carrière comme d'une même journée ceux qu'elle concerne peuvent évoluer entre légalité et illégalité.

- 8 Dans la *old school*, on regroupe ceux qui ont implanté la pratique du graffiti dans leur ville. Ils ont aujourd'hui entre trente et quarante ans et certains sont encore actifs. Au milieu des années 1980, c'est surtout dans les quartiers populaires que le graffiti *hip-hop* a été approprié. Malik, la quarantaine, marié, deux enfants, le marqueur toujours en poche, rapporte comment il a intégré le mouvement : « En 1985, j'avais douze ans. J'ai pris connaissance du graff' et du tag en allant au collège. J'avais croisé un grand de ma cité, un Black qui était dans le hip-hop. Il dansait. J'ai vu ce gars avec un marqueur, en train de taguer un mur. Je lui ai demandé à quoi ça servait et il m'a expliqué sa démarche. Il revenait de Paris, il y avait vu ça. Il y avait appris ça et il développait son truc ici. Nous, 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. » Ces propos révèlent le graffiti comme un mode d'intégration marginal, parallèle à un phénomène d'exclusion. Pour Malik, le graffiti a été un moyen de revendiquer une place dans la société, en tout cas, une autre place que celle de ses parents, venus, dit-il, « se faire exploiter ». Après une scolarité mouvementée, et suite à une période de chômage, sa pratique du *tag* a été un tremplin puisqu'il a pu intégrer une école d'art et devenir graphiste. D'autres, moins chanceux, écoperont d'amendes, de peines de prisons. Trop coûteuse, la pratique sera, par la suite, moins investie par les jeunes les plus précarisés.
- 9 À la faveur d'une démocratisation du rap, les pochettes de disques devenant les vecteurs de diffusion de l'expression graphique du *hip-hop* (Calogirou, 2012), le début des années 2000 est marqué par l'émergence d'une nouvelle génération de peintres urbains, plus diversifiée au niveau des profils sociologiques de ses membres. Aujourd'hui, leur âge ne dépasse pas la trentaine et ils ont entre cinq et

quinze années de peinture avec eux. Pour de nombreux acteurs de cette « nouvelle école » du graffiti, leurs pratiques expriment non moins un refus de l'exclusion, qu'une contestation de leur assignation dans tel ou tel rôle qui ne les satisfait pas.

- 10 La plupart des graffiteurs s'inscrivent dans leur carrière à l'adolescence. Pour beaucoup, le *tag* n'est qu'un rapide passage par le travers, une transgression comme une autre, nécessaire, en ses âges de la vie, à la construction de soi. Certains, au contraire, y consacrent toute leur énergie, décrivant volontiers leurs activités comme un « *art de vivre* ». Loin d'avoir affaire à une pratique spontanée, même pour le traçage d'une signature, l'apprentissage des techniques de peinture et leur maîtrise s'opèrent par un travail quotidien, sur papier comme sur mur. À de rares exceptions, plusieurs années sont nécessaires pour qu'un graffiteur suscite l'admiration de ses pairs. Avant cela, il reste un « *toy* », un peintre inexpérimenté, ignoré ou moqué. Parmi eux, les plus « prometteurs » rejoignent des groupes au sein duquel leurs sont transmises, dans l'action, les « ficelles du métier ».

1. 3. L'amour du risque

- 11 Dans les rues, au bord des voies de chemins de fer ou des périphériques des villes, les graffiteurs cherchent à assurer une visibilité à leurs peintures. Leurs pratiques, improvisées ou minutieusement préparées, sont furtives, essentiellement nocturnes. Des valeurs au fondement de ce mouvement règnent la transgression et la prise de risque, ce qui lui vaut d'être apparenté à un « *sport extrême* ». L'engouement des adolescents pour des pratiques à risques est en rapport avec leur autonomisation décisionnelle, affective et relationnelle. L'extrême, comme expérience juvénile, traduit une dérégulation des mécanismes d'intégration et en est un palliatif. L'expérience collective de la prise de risque soude des liens, des communautés émotionnelles. Lors de joutes symboliques avec la mort, les sujets parviennent, paradoxalement, à une vitalité. Car prendre le risque de mourir renforce le sentiment d'identité (Lebreton, 2002).
- 12 Le plaisir qu'éprouvent les graffiteurs à peindre dans l'illégalité est décrit, par Jean-Charles, vingt-sept ans, sous son aspect physiologique. Il provient d'un apprentissage qui consiste à gérer les effets de l'adrénaline : « *Quand tu sais que ça va être chaud, tu trembles. Puis*

une fois que c'est parti, tu es clairvoyant. Tu es alerte. Tu es beaucoup plus performant que dans la vie de tous les jours. Quand tu fais attention à tout, tu arrives à peindre, à regarder à droite, à gauche. Tu entends tout. Tu réagis au quart de tour, comme un pilote de Formule 1. Tu as cette adrénaline qui te met un coup de boost. Après, tu peins. C'est ça que j'aime. Tu as le plaisir de peindre qui est majoré par le fait que tu dois aller vite. Après, quand ça redescend, tu obtiens le plaisir. Ça redescend sûrement comme un gars qui prend une dose. Tu as la dopamine qui prend place sur l'adrénaline. C'est ça le graffiti. Ce n'est pas une question de peinture, c'est une question d'action. » Des graffiteurs font de leur vie un récit d'aventures, où, de courses-poursuites en bagarres, de blessures en procès, leur « capital guerrier » s'affirme (Sauvadet, 2006). Dans leur optique, c'est en raison du risque pris et de sa gestion que le graffiti, en tant que performance, prend toute sa valeur, au grand dam des autorités.

2. CRAINDRE, PUNIR ET EFFACER

2. 1. Graffiti et sentiment d'insécurité

- 13 Tracés sur les rideaux de fer des commerçants, le mobilier urbain ou les façades des immeubles, les graffiti heurtent le principe de propriété, l'ordre. Dans l'espace public, les traces d'incivilité suggèrent qu'une impunité plane sur leurs responsables et ont pour effet d'engendrer des peurs (Mosser, 1992). Les graffiti sont couramment décrits par les citoyens comme étant à la source d'un sentiment d'insécurité. Alain Milon souligne que le graffiti est comparé à une « *incorporation étrangère* », à une « *cicatrice* » (Milon, 2004). Dans ce cas, la blessure est non seulement physique, elle est également morale. La dégradation du lieu de vie d'une personne peut être vécue comme une atteinte à son statut. Perdre la façade peut aussi signifier, symboliquement, perdre la face.
- 14 Le développement du mouvement graffiti dans le métro de New York, dans les années 1970 et 1980, est devenu un enjeu de sécurité publique et un élément clef de la constitution du paradigme sécuritaire, notamment en 1982, avec Georges Kelling et James Wilson. Selon leur

théorie, dite de la « *fenêtre brisée* », les marques visibles d'un désordre induiraient l'émergence d'une criminalité de plus en plus grave (Kelling et Wilson, 1982). Ainsi, durant les années 1980 et 1990, les faits de délinquance ont été traités, à New York, selon le prisme de la « tolérance zéro ». La mairie a dédié 52 millions de dollar par an à la lutte anti-graffiti, entre 1984 et 1989, jusqu'à les effacer complètement du métro. Si une baisse effective de la criminalité a également été observée à cette période, elle est surtout due à la croissance économique du pays et aussi à la légalisation de la contraception et de l'avortement. Ces changements auraient favorisé les naissances d'enfants désirés, ayant grandi dans de bonnes conditions et qui, devenus adolescents, seraient devenus moins enclins à la violence que leurs aînés (Dubner et Levitt, 2007).

- 15 Dans son article « Ce vent punitif qui vient d'Amérique », Loïc Wacquant indique comment, en Europe, en même temps qu'émergeait le phénomène du graffiti *hip-hop*, la politique de tolérance zéro a trouvé des défenseurs. On retient l'importance du graffiti, devenu dans de nombreux médias, le symbole de l'insécurité urbaine (Wacquant, 1999). Ces marques identitaires traduisent l'existence de problèmes de cohésion sociale et revêtent un caractère violent. Elles renvoient à la déviance de leurs auteurs, à leur écart à la norme. Dans les colonnes des faits divers, ces derniers sont présentés sous les traits de figures de l'altérité, formes hybrides entre les stéréotypes du « *sale gosse* », de la « *racaille* », du « *sauvage* », ou encore du « *fou* ».

2. 2. Justice et graffiti

- 16 En France, au début des années 1990, en réponse à l'expansion du graffiti *hip-hop* dans le métro parisien, les législateurs ont proposé des mesures coercitives (Véron, 1996). En 1994, l'article 322 du code pénal a fixé à 5 ans de prison ferme et à 500 000 francs d'amende (75 000 euros) les peines encourues pour ce type de délit. Le verdict prononcé à l'encontre de Mathieu, interpellé alors qu'il taguait, révèle plus concrètement quelles dispositions pénales peuvent être mise en œuvre. Après avoir effectué quarante huit heures de garde-à-vue, pour avoir tracé quatre *tags*, il a été jugé en comparution immédiate. Le procureur a requis huit mois de prison ferme à son encontre. Le juge l'a condamné à six mois de prison avec sursis, assortis de trois

ans de mise à l'épreuve, ainsi qu'à deux cent dix heures de travaux d'intérêt général. Il a dû indemniser ses victimes pour un total de neuf cent euros.

- 17 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.* » (Hatzfeld, 2011 : 91-92). Si le tribunal attend d'une condamnation qu'elle incite le prévenu à reconnaître sa culpabilité et à ne pas réitérer sa faute, les individus qui intègrent des carrières déviantes le font en entretenant des rapports d'interaction avec ceux qui garantissent l'application des règles au sein des instances judiciaires (Becker, 1985). Pendant une quinzaine d'années, Julien a activement participé au mouvement graffiti et des interpellations ont ponctué son parcours. Mineur, son premier flagrant délit a été vécu comme le passage d'un cap. Majeur, il a eu trois procès jusqu'à avoir été condamné à une peine de prison avec sursis. Après chaque convocation au tribunal, Julien a précisé son engagement. Tandis que ses sociabilités s'inscrivaient quasi exclusivement dans le réseau des graffiteurs, sa réputation y grandissait. Aujourd'hui, en couple et investit dans sa vie professionnelle, il est passé à autre chose. Durant toute sa jeunesse il a peint des graffiti et, le temps passant, la plupart ont été effacés.

2. 3. Effacer

- 18 L'urbanisme moderne est étroitement lié à l'hygiénisme. La propreté de l'espace public reflète alors un idéal politique de cohésion sociale. Pour Henri-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* » (Jeudy, 1991 : 105). Aussi, pour Raymonde Séchet, « *non seulement le 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* » (Séchet, 2006 : 126). Depuis l'Antiquité, « *la peur de la couleur* » traduit une peur de l'Autre et pour s'en protéger on invoque le pouvoir du blanc (Batchelor, 2001). Alain Milon y revient : «

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 peau lisse et immaculée. » (Milon, 2003 : 130).

- 19 En réponse au graffiti hip-hop, les municipalités ont formé des services dédiés à l'effacement des graffiti. Leurs mesures sont portées comme libératrices d'une forme d'oppression. La logique à l'œuvre est celle d'une « lutte » pour la promotion de la salubrité urbaine et morale. À tout prix, et avec des résultats relatifs, tel Sisyphe, les agents sont amenés, sans cesse, à poursuivre leur labeur. Revenons sur les écrits de Henri-Pierre Jeudy : « 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 règles, celles de la reconnaissance même de la propriété » (Jeudy, 1991 : 105). Face à une œuvre artistique, le plaisir ou le déplaisir ressenti par l'observateur est lié aux désirs ou aux angoisses qu'il éprouve (Paradas, 2012). Si les graffiti peuvent suggérer un lien social délité et favoriser l'expression d'un sentiment d'insécurité, ces marques s'inscrivent aussi dans un mouvement pictural complexe et dont l'intérêt culturel ne peut plus être ignoré.

3. SUR LA RECONNAISSANCE ARTISTIQUE DU GRAFFITI

3. 1. Graffiti et milieu de l'art, du sauvage au civilisé

- 20 Puisant sa créativité dans la transgression, le graffiti tend à s'imposer dans le champ artistique. Certains de ses acteurs jouissent aujourd'hui d'une reconnaissance quand d'autres cherchent à l'acquérir. De l'organisation d'exposition, à la mise en place de murs d'expression libre, les dispositifs de valorisation du graffiti existent depuis les dé-

but du mouvement. Entre 1972 et 1975, Hugo Martinez, alors étudiant en sociologie, a fait peindre des toiles, destinées à la vente, à des graffiteurs du métro new-yorkais. Plus qu'un projet artistique, c'est d'un projet social dont il s'agissait. Natalie Hegert y a vu un moyen de distraire les jeunes de milieux défavorisés de la violence de la rue et un instrument de normalisation (Hegert, 2013).

- 21 Dans les années 1980, la production de toile s'est accrue sans pour autant recueillir l'assentiment immédiat des critiques d'art. Les relations tissées entre les graffiteurs et les acteurs de leur promotion artistique s'inscrivaient dans des rapports hiérarchisés d'observateurs à observés. Les galeristes et ces types de peintres proviennent de milieux que tout distingue. La réception des toiles et des photographies par les publics, selon Johannes Stahl, relevait plus d'une considération bienveillante d'un folklore populaire et ethnique que d'une véritable reconnaissance artistique : « *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.* » (Stahl, 2009 : 145-146).

3. 2. Les « cultures urbaines », entre reconnaissance et contrôle

- 22 Afin de dissuader les adolescents de rejoindre les bandes de « bloussons noirs », en France, dans les années 1960, les politiques s'étaient mobilisés en faveur des Maisons des Jeunes et de la Culture (Mucchielli, 2011). Ces structures, basées sur l'éducation populaire, la culture artistique et sportive, ont programmé, dès les années 1980, des cours de danse *hip-hop* comme des ateliers de graffiti. Les années Mitterrand voient l'intégration des jeunes comme une priorité et, en 1989, le Contrat de ville accompagne cette politique. En 2007, le texte devient le Contrat urbain de cohésion sociale et la promotion de ce que l'on appellera les « cultures urbaines » est un de ses axes (Lebreton, 2010).
- 23 Dans le même élan, une valeur artistique sera reconnue au graffiti *hip-hop* par le ministère de la Culture et de la Communication, notamment sous l'impulsion de Jack Lang. La mise en avant de pratiques juvéniles et urbaines liées au *hip-hop* est présentée comme un moyen

de répondre à la problématique de l'exclusion et de favoriser la citoyenneté, mais c'est aussi une manière de les saisir dans un cadre normatif. Vincent Dubois a analysé trois expositions présentées au début des années 1990. Les actions menées résultaient de projets aux dimensions à la fois « sociales » et « culturelles ». L'ambivalence des termes renvoie à la manière dont les problèmes sont construits, par l'exclusion, et comment les solutionner, par la médiation culturelle. Il a observé un décalage entre les ambitions et les effets de ces expositions qui, selon lui, « ont contribué à réactiver les formes les plus violentes d'ethnocentrisme social » (Dubois, 1994 : 38). L'auteur poursuit son diagnostic : « Plus que la production d'un consensus autour d'une conception élargie et intégratrice de la culture, elles ont suscité une polémique partisane mêlant les accusations de` démagogie à celles de` décadence. » (Ibid).

- 24 Afin de favoriser l'expression artistique du graffiti, des mairies ont mis en place des murs d'expression libre. Si par ces procédés, les graffiteurs trouvent des conditions favorables à l'exercice de leur art, beaucoup concèdent qu'il s'y trouve dénaturé. « 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 », explique Johannes Stahl (Stahl, 2009 : 94). Des graffiteurs boycottent les murs légaux. D'autres s'y rendent occasionnellement, tout en continuant à s'inscrire dans une démarche transgressive. Comme le révèlent les propos qui suivent, c'est l'authenticité du mouvement qui est en jeu. Nikos a dix-sept ans et il peint depuis trois ans. Pour lui, sur un mur d'expression libre, « ce n'est pas du graffiti ». Selon Malik : « Le mur légal ça casse l'essence du graffiti. Ce n'est pas fait pour ça donc ce n'est pas authentique. À la base, tu es autonome de tes vibes urbaines. » Jean-Charles poursuit : « 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. Le graffiti légal, il n'est pas vivant. Ce n'est pas libre. C'est un passe-temps comme si tu pouvais aller te payer une heure de tennis le dimanche. » Avec ce dernier témoignage, on cerne ce qui détermine la valeur du graffiti, la gestion des contraintes liées à l'illégalité, l'autonomie que ses acteurs conquièrent.
- 25 Dès lors, comment comprendre le fait que certains graffiteurs se professionnalisent dans la réalisation de fresques ? D'un côté, c'est pour eux un moyen de vivre de leur passion. D'un autre, c'est leur statut

qui est en jeu. Pouvant être décrits comme des « *vendus* », parce qu'ils répondent à des commandes, ils sont identifiés à des artisans plus qu'à des artistes. L'artiste, dans une conception contemporaine, c'est celui qui agit par nécessité intérieure, qui est autonome dans le choix de ses contraintes, tandis que l'artisan est aliéné par ses commanditaires et son rapport à l'argent. À ce compte, le témoignage de Sébastien, trente-cinq ans, spécialisé dans la réalisation de fresque est éloquent : « *Il y a des thèmes, tu n'as pas forcément envie. 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, 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 ce soit fait. On était bien payé.* »

3. 3. Du graffiti au Street art

- 26 Au milieu des années 1990, des graffiteurs s'éloignèrent des canons esthétiques du graffiti *hip-hop* pour expérimenter de nouvelles formes d'interventions urbaines. Zeuz, par exemple, a contourné en argenté des ombres projetées sur les trottoirs des rues parisiennes. Space Invader dispose des mosaïques dans les villes qu'il visite. Tout d'abord commentés dans la presse *hip-hop*, on regroupera ces artistes dans le mouvement *post-graffiti*.
- 27 En une dizaine d'années, à mesure que les précurseurs du *post-graffiti* professionnalisaient leurs pratiques par leurs expositions et leur médiatisation, les plus en vue ont obtenu une reconnaissance dans le milieu de l'art contemporain. Banksy, avec ses pochoirs engagés, est sans doute un des personnages les plus emblématiques de ce mouvement. À la fois prisé des collectionneurs et populaire, il incarne un style de vie anti-conformiste et héroïque. En 2010, à l'occasion de la sortie de son film, *Faites le mur*, le terme de *street art* faisait son entrée dans les médias et dans le langage courant pour remplacer celui de *post-graffiti*. Tout en qualifiant les mêmes objets, cette modification terminologique est révélatrice de leur changement de statut. D'une part, on en affirme la valeur artistique, d'une autre, on les éloigne des représentations négatives que suscite le graffiti *hip-hop*. Le *street art* est un champ de création en tension, entre confidentialité, popularité et élitisme, gratuité et marché. Kidult représente cette

conflictualité. Il a tagué avec des extincteurs remplis de peinture les vitrines des enseignes de luxe ayant fait appel à des *street artists* pour leur communication. Être issu de la rue et y avoir élaboré un travail artistique est devenu un argument marketing. C'est aussi un parcours ponctué de prises de risques, évalué par les pairs et où faire ses preuves relève d'un engagement entier.

- 28 Avec plus de vingt années de travail dans la rue, les dépôts de trains, les bunkers ou les galeries, Honet est un pilier du graffiti européen, un garant de ses normes. Aujourd'hui reconnu dans le milieu artistique pour sa singularité, ses propos, jetés tel un pavé dans la mare, permettent de comprendre qu'autonomie, expérience, et transgression sont des critères clefs pour déterminer la légitimité qu'ont des individus à bénéficier du statut de *street artists* « authentiques » ou à se la voir refusée. Il invoque la nécessité de redéfinir les enjeux du champ, avec modestie et contre tout opportunisme, d'en réguler l'accès. Il suggère également d'inventer de nouveaux dispositifs de médiation, révélateurs de la complexité de la culture populaire, juvénile et urbaine du graffiti : *« C'est tellement facile de montrer 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 des 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 " Bonjour et des " Merci, la caisse et par ici, du vide, du creux, du zéro talent, du graffiti décoratif, des bad toys pour les good boys, de faire des trucs " tous ensemblé, comme si j'étais ton pote ! Moi, je veux de l'esprit, de l'élégance, du scandaleux, de l'intros-*

pectif, 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 ! » (Fournet, 2009 : 22).

CONCLUSION

- 29 Après s'être attaché à retranscrire l'origine américaine du mouvement graffiti *hip-hop*, sa structuration et ses normes, cet article présente des éléments permettant de comprendre sa réprobation ainsi que son intégration au milieu artistique. Il apparaît, finalement, que du point de vue des praticiens, autonomie, expérience et transgression ont valeur d'impératifs pour prétendre au statut de graffiteur « authentique » et, par ailleurs, pour bénéficier d'une reconnaissance non usurpée, tout l'enjeu du mouvement.

BATCHELOR David (2001), *La Peur de la couleur*, Paris, Autrement.

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

BELHADJ-ZIANE Kheira et MOUCHTOURIS Antigone (sous la dir. de) (2007), *Actualité graffiti. Actes de colloque*, Université de Perpignan-Via Domitia, 20-21 avril 2007, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan.

CALOGIROU Claire (sous la dir. de) (2012), *Une Esthétique urbaine. Graffeurs d'Europe*, Paris, L'œil d'Horus.

CHALFANT Henry et COOPER Martha (1984), *Subway Art*, Londres, Thames et Hudson.

DEWEY John (2010), *L'Art comme expérience*, trad. fr., Paris, Gallimard (1^{re} éd. américaine : 1934).

DUBOIS Vincent (1994), « Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière », *Revue française des affaires sociales*, vol. 48, n° 2, avril-juin, pp. 27-42.

DUBNER Stephen et Stephen David LEVITT (2007), *Freakonomics*, trad. fr., Paris, Gallimard (1^{re} éd. américaine : 2005).

FONTAINE Bernard (2012), *Une Histoire du graffiti en images*, Paris, Eyrolles.

FOURNET Éric (2009), « Honet. Un héros de notre temps... », *Innercity*, n° 19, juillet-septembre, pp. 20-27.

HATZFELD Marc (2011), *Les Lascars. Une jeunesse en colère*, Paris, Autrement.

HEGERT Natalie (2013), « Radiand child : The construction of graffiti art in New York City », *Rhizomes.net*, n° 25, janvier [en ligne].

JEUDY Henri-Pierre (1991), « Le choix public du propre. Une propriété des so-

ciétés modernes, *Annales de la recherche urbaine*, n° 53, décembre, pp. 102-107.

KELLING Georges et WILSON James (1982), « Broken windows », *The Atlantic Monthly*, mars, pp. 29-38.

LE BRETON David (2002), *Conduites à risques*, Paris, PUF.

LEBRETON Florian (2010), *Cultures urbaines et sportives « alternatives »*. *Socio-anthropologie de l'urbanité ludique*, Paris, L'Harmattan.

MAILER Norman et NAAR Jon (2009), *The Faith of graffiti*, New York, It Books (1^{re} éd. américaine: 1973).

MILON Alain (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.

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

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

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

SAUVADET Thomas (2006), *Le Capital guerrier. Solidarité et concurrence entre jeunes de cité*, Paris, Armand Colin.

SECHET Raymonde (2006), « 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. Dimension spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, Paris, L'Harmattan, pp. 205-228.

STAHL Johannes (2009), *Street Art*, trad. fr., Postdam, Ullmann (1^{re} éd. allemande: 2008).

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

VULBEAU Alain (1992), *Du Tag au tag*, Paris, Malakoff.

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

Français

Faisant désormais partie de nos décors urbains, les graffiti, liés au *hip-hop*, sont les formes d'expression les plus méconnues et aussi les plus décriées de ce mouvement. Signes identitaires insaisissables pour le profane, les *tags* et les *graffs*' relèvent d'une pratique sociale et codifiée. Ceux qui les peignent s'inscrivent dans un réseau hiérarchisé où l'enjeu de reconnaissance s'obtient par l'autonomie, l'expérience et la transgression. Les graffiti, comme marques du désordre, sont à la source d'un sentiment d'insécurité. Leur effacement et les poursuites pénales menées à l'encontre de leurs auteurs reflètent la répression ordinaire de ce mouvement. En parallèle, des dispositifs de médiation culturelle ont favorisé la mise en avant de la valeur artistique du graffiti et l'émergence d'un débat autour de l'authenticité des œuvres en question.

Nicolas Mensch

Docteur en Sociologie, C3S -EA 4660 - UFC

IDREF : <https://www.idref.fr/193342588>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000472367442>