

## GRAFF

---

### L'ARGOT GRAFFITI OU L'ART POPULAIRE COMME RAPPORT À L'ART LÉGITIME

*Pour citer cet article*

---

[2004], « L'argot graffiti ou l'art populaire comme rapport à l'art légitime », in Patrimoine, tags et graffs dans la ville, Ed. Bordeaux : SCEREN-CRDP, pp.201-207, contribution aux actes du colloque « Patrimoine, tags et graffs dans la ville », Bordeaux, 12-13 juin 2003.

#### *Résumé*

Les nouveaux langages ont toujours tiré leur puissance créatrice des expressions argotiques. C'est un foisonnement vital dont la grammaire se renouvelle dans les interactions quotidiennes. Comme un pavé dans la grenouillère culturelle, il éclabousse le promeneur intrigué et touche finalement par ondes esthétiques l'ensemble du corps social.

#### *Table des matières*

#### **PREMIER EXEMPLE**

#### **SECOND EXEMPLE**

#### **TROISIÈME EXEMPLE**

#### **EN CONCLUSION**

« Les graffitis manquent incontestablement de qualité. C'est simplement de la calligraphie. Il s'agit d'un art terriblement superficiel. C'est une sorte d'argot que l'on retrouve sous une forme sublimée dans une salle de musée. Tout comme un chien qui marque son territoire en pissant à droite et à gauche, ces artistes projettent avec une grande précision de la peinture là où il leur reste un peu d'espace ». (Vim Crowel, 1985, directeur du musée Boymans-van Beuningen à Rotterdam)

Aujourd'hui, des magazines hip-hop sont interdits de publier une rubrique consacrée aux graffs sous prétexte d'incitation à une pratique illégale. Outre les peines directes (amendes, emprisonnement) encourues par les graffeurs, tout ce qui concerne même la pratique du graffiti hip-hop est soumis à une répression constante.

Le constat du retour à l'ordre sécuritaire et au rêve hygiéniste d'une ville « propre » ne nous dédouane pas d'un débat de fond. Le langage de la rue sera toujours assimilé à un « parlé sale », une pollution. Non parce qu'il parasite l'activité de la cité, mais parce qu'il développe sa propre cohérence, indépendamment d'un fonctionnement économique qui tolère bien ses propres nuisances sonores ou visuelles.

Si l'aspect commercial est souvent mis en avant (industries de la culture et de l'habillement, publicité, etc.), les émergences populaires transforment profondément les modes de vie et de professionnalisation autour de pôles inventifs, jusqu'à bousculer le fonctionnement des institutions dans leurs tentatives d'accompagnement et d'encadrement.

Les ex « graffeurs-vandales » deviennent « graffiti-artists » lorsqu'ils sont invités à présenter leur travail et exposer leurs œuvres à l'occasion de colloques ou de festival.

Face à ces considérations ambivalentes, peut-être pour soulager une mauvaise conscience, la tentation est de séparer le bon grain de l'ivraie. On peut encenser en toute tranquillité une pratique légitimée par le milieu de l'art avec son frisson « rebelle », sachant que la dérive illicite du tag est attestée par les analyses psychopathologiques de l'adolescence et sociopathologique de la banlieue.

Au-delà même du graffiti et du hip-hop, le propos est donc ici de replacer le questionnement sur l'art populaire comme rapport — parfois tendu, souvent paradoxal — à un art légitime et une culture dominante. Il puise son caractère dans cette opposition, non en tant qu'isolat culturel, mais en tant que frontière mobile perpétuellement négociée.

D'autres approches complémentaires ne seront pas développées ici. Citons cependant les notions de forme et de situation qui permettent avec celle de rapport d'aborder une complexité en évitant tout réductionnisme :

- Celui d'une démarche analytique qui décompose et recompose arbitrairement les pratiques sous un label comme le terme « urbain » ;
- Celui de l'explication déterministe et causale qui réduit les parcours d'expérience à un schéma linéaire ascendant (de l'exclusion vers l'intégration, de l'amateur vers le professionnel, du social vers l'art, etc.)

Le graffiti se confond dans la nuit des temps avec l'histoire humaine et ne dépend pas seulement d'un contexte. Parmi ces traits fondamentaux, rappelons évidemment son rôle symbolique (mise en correspondance avec d'autres espaces) et subversif (détournement du cadre pour délivrer un message implicite ou explicite). Cette notion de forme (populaire) nous permet d'aborder des principes structurants, sociaux et artistiques. Dans un flux et reflux, le mouvement culturel laisse entrevoir la dureté de cette structure formelle. L'émergence, comme une écume, est la résultante de ce combat perpétuel entre fluidité de la vie et rigidité de la structure où les formes apparaissent, se développent, se chosifient, disparaissent et renaissent, destin « tragique » de la culture pour reprendre le terme de Simmel.

Mais le graffiti n'est pas seulement transhistorique. Comme toute forme, il se révèle et se construit en situation. Ainsi, le graffiti hip-hop est né à la conjonction de mouvements esthétiques et d'un contexte socioculturel et économique propre au New York des années 70. Il est devenu « hip-hop » par son pouvoir créatif en élaborant des ouvertures dans des situations socio-économiquement dégradées, apparemment sans issues, propageant par la même occasion des valeurs et popularisant une nouvelle grammaire visuelle. C'est à travers un langage pictural construit et instinctif tel que le Wild-style (style de lettrage déformé au point de trouver dans le mouvement sa propre liberté formelle) que l'on a pu alors parler d'un « New York city graffiti ». Phase 2, Koor, A-One, Lee, Blade, Daze, Dondi, Toxic, Seen, Blast, Noc et d'autres sont les précurseurs d'un art aérosol original (ce travail à partir des matériaux de l'environnement, entre la tradition figurative du muralisme et le néo-expressionnisme abstrait, croise à la même époque d'autres influences comme les principes du collage et de la récupération contestataire du pop'art).

Les situations métamorphosent l'énergie créatrice en culture. Les formes y posent des repères sensibles et intelligibles. Mais c'est le rapport à une société dominante qui inscrit l'art populaire dans un mouvement qui dépasse les conditions de son émergence. Dans une confrontation/négociation continue se dessine une frontière mouvante qui participe à sa définition. C'est un rapport dynamique où ce qui sépare peut également réunir.

## PREMIER EXEMPLE

Nous prendrons les murs de la ville qui expriment physiquement et symboliquement sans doute le mieux ces deux faces séparation/réunion de la frontière.

Vers 1983 à Paris, les palissades des chantiers de Beaubourg et du Louvre sont systématiquement graffées, en particulier par les Crime Time Gang (ex-Bomb Squad), par Jay, Skki et Ash2 qui forment alors les BBC (Bad Boys Crew), un groupe devenu mythique que rejoindra d'Amérique Jon (Jonone).

Il existe en fait deux chantiers. Un chantier officiel, derrière la palissade, correspondant au patrimoine de l'art établi ; un chantier éphémère, devant la palissade, correspondant à la spontanéité de l'art populaire. La même façade cache et montre. Le mur sépare et réunit : d'un côté le mur urbain intemporel, de l'autre une faille spatio-temporelle.

Parmi les hauts lieux de cette époque, les terrains vagues de La Chapelle et de Stalingrad à Paris, maintinrent quelques années la tradition graffiti du chantier à ciel ouvert : espaces/temps de performances, de formation et de rencontres internationales qui orientèrent l'histoire du mouvement.

Une histoire qui devient ironique quand le « Grand-Art » finalement s'intéresse à l'art de la rue par morceau et expose au musée des bouts de palissade, gommant par une certification artistique la frontière qui permet l'émergence du graffiti.

Pourtant, vingt après rien n'a changé même si beaucoup de graffiti-artists travaillent maintenant en atelier et pour certains, exposent dans des galeries. La frontière réapparaît à chaque fois qu'un graff surgit illégalement sur un mur, retournant le support, surprenant le passant, créant dans cet espace esthétique ses propres modes de validations dont les pères experts sont seuls à saisir les subtilités.

« Ce qu'il y a avec les graffitis c'est que, avant que l'on ne pénètre de force, ou d'une autre façon d'ailleurs, dans le monde de l'art, on avait déjà notre propre monde de l'art. On avait nos propres

règles. À Soho par exemple, certaines galeries avaient peut-être un certain prestige, mais de la même manière, certaines lignes de métro étaient aussi très célèbres, si tu pouvais y travailler tu étais vraiment très haut placé dans la hiérarchie du mouvement graffiti. » (Futura in Coming from the subway)

## SECOND EXEMPLE

Prenons cette fois-ci la frontière négociée autour d'un espace de travail : l'atelier graffiti.

Une grande entreprise publique, désireuse de revaloriser son image auprès des usagers et de « manifester sa présence par une action de proximité », veut repeindre des installations électriques qui parsèment disgracieusement le paysage urbain de la périphérie d'une grande agglomération. Pour atteindre cet objectif, l'institution propose à un groupe de graffiti-artists d'encadrer autour des blocs des ateliers d'apprentissage auprès des jeunes des quartiers concernés, car c'est « une pratique appréciée des foyers sociaux ».

Trois niveaux de compréhension ou cadres d'activité se chevauchent (nous empruntons ici à la sociologie des cadres de Goffmann et à l'ethnométhodologie) : une opération de communication publique institutionnelle, une pratique socioculturelle de transmission, une intervention esthétique de revalorisation de l'espace urbain.

Les protagonistes sont réunis pour préparer le projet. C'est alors dans la négociation qu'apparaissent d'autres cadres sous-jacents non explicités qui sont pourtant les véritables moteurs de l'action.

Pour le sponsor public, la « promotion d'une forme nouvelle d'art » est avant tout une opération « anti-tag » par le graff pour protéger les installations.

Pour les graffiti-artists, il s'agit moins d'expérimenter ou encadrer un atelier, que d'émarger sur une commande publique afin d'asseoir leur légitimité et démarcher d'autres offres.

Enfin, pour les jeunes participants (qui sont pour la plupart tagueurs) les ateliers représentent pour certains l'opportunité de rencontrer des maîtres-artistes hip-hop et accéder à une certaine reconnaissance au sein d'un mouvement.

Pour les artistes comme pour les jeunes, il n'y a pas de séparation entre tags et graffs en tant que signature, imposition d'un logo et exercice d'écriture. Si pour les plus jeunes la pratique du tag est plus un mode expressif décrivant un rapport à l'espace, à la mobilité, il peut aussi se traduire comme pour l'artiste par une recherche, un travail sur les lettrages.

Pour les graffeurs-writers, il existe donc une cohérence esthétique en tant que mouvement d'émergence populaire entre des codes culturels, un rapport à l'environnement, un travail sur la matière et une dimension artistique.

« Le mouvement des graffitis traduit la frustration d'une population citadine motivée pour créer sa propre forme d'art sans essayer de plaire au grand public. Les graffitis de New York ont été révolutionnaires et rebelles. Comme cela aurait été facile et socialement admis si nous, les milliers d'artistes nous étions simplement restés chez nous à peindre. Mais, beaucoup d'entre nous étaient sans domicile. Notre société ne nous a pas encouragés à être créatifs. Nous étions des ratés pour la société. Ainsi, cette partie de la population a décidé de son propre monde de l'art et des directives de créativité : pas forcément dans des galeries, des universités, des cafés et des boutiques, mais sur la chair métallique dure du métro de New York » (Quik, graffiti-artist, 1985, propos recueilli par Pijenburg H.).

Pour ceux qui sont devenus professionnels, la frontière ne se situe pas entre tags et graffs (à la différence du commanditaire) mais entre la sphère économique des travaux sur murs autorisés, et la sphère expérimentale souterraine d'une pratique non autorisée.

La consigne du sponsor institutionnel est d'ailleurs claire : les thèmes peints doivent rester « neutres » (sport, vacances, musique, jeunesse, fraternité, etc.). Artistes et jeunes acceptent les conditions ainsi posées du cadre qu'ils n'ont pas la possibilité de changer. En effet, durant la manifestation les agents institutionnels « assistent » le travail d'atelier. Certains blocs repeints seront même surveillés le soir par la police en attendant qu'une couche de vernis les protège des tags...

Un quatrième protagoniste entre en scène, c'est la télévision régionale qui par son reportage verrouille d'une autre manière le dispositif en apposant son commentaire sur l'image : « grâce au sponsor public, l'effort des artistes permet une reconversion des jeunes qui, après la tentation du tag, prennent le bon chemin d'une expression esthétiquement acceptable ».

Il n'y a pas eu vraiment de conflit bien que la commande initiale s'oppose à la manière dont les protagonistes définissent eux-mêmes leur situation. Une rupture de cadre aurait permis de

renégocier la frontière, d'autant que détourner le cadre est un principe du graffiti.

Au contraire, un « pacte » tacite est scellé entre les parties. La frontière se fige sur un unique mode explicatif, une version évolutionniste qui va du tag au graff. Ainsi, coupée de sa base vitale, la forme populaire ne peut provoquer de situation originale qui aurait pu effectuer une véritable transmission entre maîtres et élèves et produire une connaissance intéressante pour les acteurs extérieurs à ce mouvement.

La « réussite » de l'opération est modélisée par un dispositif de visibilité où l'apparente promotion de « l'art à la bombe aérosol » méprise le processus qui s'inscrit dans un continuum de pratiques et une cohérence de cadre.

### TROISIÈME EXEMPLE

Citons la sollicitation d'une émission de télévision « Bas les masques », de faire un reportage sur la pratique du tag. Le thème de l'émission qui s'intitule « je veux changer de nom », porte sur les problèmes d'identité autour du patronyme en prenant différents exemples dont le tag. Selon cette approche psychosociale, les tagueurs vivraient sous une double identité (nom civil et nom de tag), indiquant une crise contemporaine de l'inscription adolescente banlieusarde.

Pour éviter cette interprétation analytique causaliste très réductrice et casser les principaux présupposés, nous invitons les journalistes à une rencontre avec les principaux concernés. Ce ne sont pas des adolescents mais des adultes, travaillant en atelier ou graffant sur des murs parisiens, pas obligatoirement en banlieue. Nous construisons ensemble la trame du reportage et demandons un droit de regard sur le montage final.

Dans le cours de l'émission, nous arrivons à la présentation de la séquence filmée sur le terrain : « des jeunes tagueurs qui font exister leur pseudonyme sur les murs des villes, aussi bien pour se créer une nouvelle identité que pour marquer leur territoire ».

Si l'exposé reste peu convaincant, il est vrai nous n'avons pas d'emprise sur le cadre général de l'émission, le contenu du reportage est maîtrisé par les intéressés. Ils rappellent qu'ils n'ont « aucun problème avec leur nom qu'ils n'affichent pas sur les murs pour des raisons évidentes ». Le pseudo est aussi un nom de création. Il ne traduit donc pas une « crise » identitaire mais une liberté de jouer sur plusieurs espaces, un processus créatif, un esprit, une façon de vivre qui ne délimite pas un territoire : « c'est poser un autre regard en prenant conscience de ce qui nous entoure et de ce que l'on nous impose, faire réfléchir sur notre environnement en travaillant les surfaces ».

La frontière a pu être déplacée du cloisonnement identitaire à la mobilité des identités, du symptôme d'une immaturité à la responsabilité d'un travail.

### EN CONCLUSION

Souvent, l'art populaire est sommé de choisir entre la rue et l'institution. L'injonction paradoxale veut que de toute façon on lui reproche son choix. S'il développe des stratégies pour intégrer le monde de l'art, il est soupçonné de perdre son « authenticité ». S'il reste dans la marge, il est blâmé pour son manque d'ouverture et son enfermement dans la « culture du ghetto ».

Des puristes voudraient bien que la frontière s'immobilise pour que chacun reste dans son camp et ne se confonde surtout pas. Défendre l'art populaire au nom de la préservation d'une certaine pureté culturelle est bien ambigu et comme tout apartheid, ne peut aller que dans le sens d'un appauvrissement, assise d'un rapport de domination total.

À l'inverse, penser que l'assimilation au Grand-Art contribuerait à sa reconnaissance est un succès en trompe-l'œil. La dissolution de la frontière n'est qu'une autre manière de dominer sous une unité de façade. Le refus de toute dynamique de confrontation consacre définitivement la victoire du conservatisme.

Pourquoi ne pas déclinier le choix, refuser de se soumettre à l'injonction et s'offrir la liberté de jongler sur les deux côtés du mur ? Jouer sur les contrastes, non pas les contradictions, c'est par exemple organiser entre amis une session graffiti sauvage sur un mur confidentiel et le même jour exposer ses toiles aux cimaises d'une galerie mondaine.

Nous avons vu à travers des exemples que des marqueurs jalonnent cette frontière. Ils permettent à la fois de l'identifier et de la déplacer en créant des situations singulières plus ou moins bien négociées suivant le rapport des forces en présence : du physique (séparation/réunion) au symbolique (marge/centre) en passant par l'esthétique (sale/propre) et au psychosociologique (instabilité/maturité), etc.

Retrouver le sens d'un rapport à la culture dominante, c'est restituer l'art populaire comme totalité

complexe dans une dynamique de mouvement et de transformation à la société globale.