



Le graffiti : pour la conservation d'une pratique artistique illégale

Rémi Gauthreau

► To cite this version:

Rémi Gauthreau. Le graffiti : pour la conservation d'une pratique artistique illégale. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01290927

HAL Id: dumas-01290927

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01290927>

Submitted on 19 Mar 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.

Le graffiti : pour la conservation d'une pratique artistique illégale



Mémoire de recherche 1^{ère} année.

GAUTHREAU Rémi

Sous la direction de Mme FORERO MENDOZA Sabine

Tome n°1

Date de soutenance : septembre 2014.

Banksy, pochoir à côté de l'œuvre disparue
Slave our labor, Londres, 2013.

Source : <http://www.standard.co.uk>

Avant-propos

Il y a encore deux ans de cela, je ne m'intéressais que très peu aux graffitis et à l'art urbain en général. Ma formation d'historien de l'art ne m'orientait principalement que vers des formes plus classiques du champ de l'art contemporain. Pourtant pas hostile à cette pratique, je n'y étais tout simplement pas attentif. C'est aux grés de rencontres que mon intérêt s'est porté sur le sujet. Parmi mes connaissances figurent quelques amateurs de graffiti : ils ont partagés avec moi leur passion. Lors des échanges que j'ai eu avec eux, je me souviens avoir été interloqué par l'omniprésence du caractère éphémère des peintures. Pour moi, s'il s'agissait d'un art, comme mes amis s'évertuaient à me le dire, les œuvres ne devaient pas disparaître sans que le public n'en ait profité.

J'ai alors pris réellement conscience de l'importance du lien des graffitis au temps. Mes amis m'ont très largement incité à visiter quelques sites où les graffeurs de ma région se produisaient. Souvent absent, j'ai toujours remis à plus tard ma visite du site de l'ancien entrepôt Castel Frère de Niort, dans le département des Deux-Sèvres. Presque chaque jour de mes vingt premières années, je suis passé devant cette usine désaffectée pour me rendre à l'école, mais sans jamais prendre le temps de m'arrêter. Les fresques qui ornaient ses murs extérieurs attiraient l'œil par leurs couleurs et les dimensions gigantesques des fresques. Je n'osais imaginer les surprises que l'intérieur devait réserver. Mais après un voyage de plusieurs mois à l'étranger, j'ai découvert avec stupeur que le bâtiment avait été détruit. L'histoire que racontait ce lieu avait été effacée et toutes les œuvres avaient disparue, et cela en toute impunité puisqu'elles étaient considérées comme sans aucune valeur et même illégales aux yeux de la justice. Il n'en restait donc rien.

Cet événement m'a influencé dans le choix de mon sujet de recherche. Par la suite, mon entrée dans le Master Culture, Art et Société de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour m'a donné l'occasion de me pencher plus attentivement sur cette forme d'art que je ne maîtrisais pas mais qui suscitait toute mon attention et aiguissait ma curiosité. J'ai pu alors appréhender la pratique du graffiti à travers un sujet relatif à son caractère illégal d'une part et éphémère d'autre part.

L'approche que j'ai choisie s'attarde en premier lieu sur une analyse artistique et historique de la culture du graffiti. Le choix de présenter longuement ces éléments est à mon sens crucial pour le lecteur. Sans prétendre à l'exhaustivité, ils apportent néanmoins une base nécessaire à la découverte d'un sujet relativement peu exploré. De plus, cette étude initiale permet de comprendre que les différentes formes de graffitis auxquels nous serons confrontés au cours de ce mémoire font partie d'un seul et même ensemble, malgré les apparences.

La recherche présentée a pour caractéristique de ne pas être limitée dans l'espace. Ainsi, je propose un tour d'horizon des graffitis de plusieurs régions du monde depuis l'apparition de leur forme moderne, c'est-à-dire depuis la seconde moitié du XX^e siècle, jusqu'à nos jours. Par la suite, le sujet se centrera sur des exemples européens et nord américains. J'ai dû notamment me restreindre à la législation française lors de mes recherches à propos du cadre juridique du graffiti, nonobstant quelques éléments de comparaison internationaux. Mener une telle étude à l'échelle internationale aurait été long et fastidieux.

Bien que je sois conscient des richesses que peuvent offrir de nombreuses villes de province en matière de graffiti, je n'ai, à mon grand regret, que très peu eu l'occasion d'aborder des exemples hors des principales capitales artistiques que sont, par exemple, Londres, New-York ou Paris. Il m'a également fallu faire un choix dans la sélection des exemples à illustrer. Les images proposées ne présentent qu'une petite partie du travail des artistes et j'encourage vivement chacun de mes lecteurs à rechercher d'autres œuvres des graffeurs évoqués. Aux plus curieux, je conseille également de découvrir, via Internet, les travaux d'artistes que je n'ai malheureusement pas eu l'occasion de citer, tels que Oakoak, Inti, Hopare, Kashink, Herakut et beaucoup d'autres.

Dans mon travail de recherche, j'ai essayé de restituer l'ensemble des avis et points de vue auxquels j'ai pu être confronté. Par soucis de neutralité, je ne me suis pas opposé à une opinion ou une démarche et j'ai voulu retranscrire au mieux les propos de chaque parti. Par

ailleurs, je me dois de préciser que la quantité des informations recueillies n'est pas équivalente selon le type de sources utilisées. Les ouvrages scientifiques sur le sujet étant encore trop peu nombreux et difficiles d'accès, une grande partie des documents manquants a été obtenue grâce à Internet, qui, en l'occurrence, ne constitue pas une ressource de moindre qualité puisque, comme le nous verrons au cours de ce mémoire, cet outil est devenu d'une importance majeure pour le développement de la culture du graffiti.

Arpentant les rues des villes dans lesquelles j'ai été amené à me rendre au cours de cette année, je me suis surpris moi-même en train de chercher du regard n'importe quelle forme de graffiti au point d'avancer les yeux fixés sur une peinture en oubliant les différents obstacles sur mon passage. Je peux affirmer aujourd'hui sans crainte que je suis bel et bien contaminé par cette passion communicative du graffiti et j'espère par la même occasion en faire profiter mes lecteurs.

Remerciements

En préambule à ce mémoire, je souhaite adresser en premier lieu mes remerciements à ma directrice de recherche, Sabine Forero Mendoza, qui m'a permis de me lancer dans un sujet atypique pour ma première année de master. Merci de m'avoir encouragé et soutenu dans ma démarche. Et surtout merci d'avoir porté un œil bienveillant sur l'avancée de mes recherches.

Je tiens également à remercier mes camarades qui m'ont accueilli chaleureusement dans ce qui était pour moi une nouvelle université et dans une région éloignée de la mienne. Pour ma reprise d'étude, ces nouvelles rencontres ont constitué un soutien important loin de ma famille et de mes amis. Merci pour la curiosité apportée à l'égard de mon sujet de recherche, les conseils, les informations diverses et variées communiquées par chacun.

Mes remerciements s'adressent également à tous ceux sans qui je n'aurai pu réaliser mon travail et qui ont nourri mes recherches, acteurs du milieu graffiti et amis : à Orki pour s'être intéressé à mon mémoire et m'avoir procuré mes premières rencontres auprès des graffeurs palois, à Fab pour son accueil mémorable, ses informations précieuses et son franc-parler, à Nacre pour s'être montré disponible et ouvert à nos échanges, à Moze pour ses anecdotes sur l'histoire du graffiti parisien, aux talentueux artistes de Poitiers pour m'avoir ébloui par leur travail et offert de réaliser mes premiers essais à la bombe, et enfin, Camille qui m'a fourni de précieuses informations issues de sa galerie d'art parisienne.

Enfin, je tiens à remercier mes proches qui, non seulement m'ont soutenu tout au long de la rédaction de ce mémoire, mais encore ont eu la bienveillance de lire et corriger mon travail.

Glossaire

ADAGP : Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques.

bis : *bis repetita* (pour répété deux fois).

CPI : Code de la propriété intellectuelle.

FAAM : *Fine art auctions Miami*.

Fig. : Figure.

MTA : *Metropolitan transportation authority*.

NOGA : *Nation of graffiti artists*.

op. cit. : *opuscitatus* (pour ouvrage cité).

PDG : Président directeur général.

pixo : *pixação*.

PLA : Propriété littéraire et artistique.

RATP : Régie autonome des transports parisiens.

SNCF : Société nationale des chemins de fer français.

UGA : *United graffiti artists*.

Introduction

Dans la nuit du 18 au 19 novembre 2013, les façades d'un célèbre édifice aux murs recouverts de centaines de graffitis situé dans le quartier du Queens à New-York, ont été repeintes en blanc par son propriétaire. Ainsi s'annonçait la destruction imminente du secteur.

Le bâtiment désaffecté depuis plus d'une vingtaine d'années, plus connu sous le nom de « *Five Pointz* » en référence aux cinq arrondissements de la ville, était devenu un espace d'exposition d'art en plein air depuis 1993. Des artistes de multiples horizons se sont succédés pour réaliser leurs travaux sur près de vingt mille mètres carrés. En raison de la fréquentation principale d'artistes graffeurs, le site a reçu le surnom de « la Mecque du graffiti ». Depuis 2002, M. Jonathan Cohen, un graffeur célèbre sous le pseudonyme de Meres One, a fait office de conservateur du lieu. Il a géré l'espace comme un musée, en attribuant les murs aux différents artistes et en organisant des expositions à ciel ouvert. Ici, des peintres débutants pouvaient côtoyer des graffeurs mondialement connus.

Malgré l'appropriation illicite du terrain par les artistes, le propriétaire de l'entrepôt abandonné, M. Jerry Wolkoff, avait donné son accord, permettant à chacun d'eux de peindre les murs à la seule condition de n'afficher aucun message politique ou pornographique. Cette démarche avait été encouragée par l'agglomération de New-York, qui espérait ainsi contribuer au ralentissement d'une pratique souvent considérée comme du vandalisme. Le site des *Five Pointz* était alors un des seuls espaces autorisés par les autorités pour ce type de peinture généralement pratiquée dans l'illégalité.

Seulement voilà. Face à la flambée du prix des loyers dans le quartier, M. J. Wolkoff en vint à afficher de nouvelles idées. Au cours de l'année 2010, le propriétaire a affirmé son souhait de raser le bâtiment pour y faire construire deux tours résidentielles de plus de quarante étages chacune et le projet a été validé par le conseil municipal de New-York.

Depuis maintenant quatre ans, l'action de comités de soutiens et d'avocats et la circulation de pétitions ont permis de retarder l'échéance. Une procédure a même été lancée pour faire

classer le site monument historique : elle a recueilli le soutien de plus de vingt-cinq mille signatures. Rappelons qu'une telle classification n'a pas empêché une section du célèbre mur de Berlin d'être rasée au profit de l'implantation d'un projet résidentiel.

Aujourd'hui, le bâtiment de Long Island est couvert de taches blanches. « En une nuit, Jerry Wolkoff a ruiné vingt ans de travail » déclare ainsi Meres One¹. Pour la porte-parole des *Five Pointz*, Mme. Marie Flageul, « C'est la plus grande perte de toute l'histoire du graffiti »². Ce lieu était devenu une véritable curiosité pour les touristes, situé à quelques dizaines de mètres du musée PS1, annexe du *Museum of Modern Art* de New-York. Il avait même inspiré l'idée d'un espace artistique pluridisciplinaire dans différents pays³.

Mais l'intransigeance des pouvoirs publics devant la situation critique du site des *Five Pointz* semble promettre l'édifice à une destruction inévitable. Selon l'avocat du collectif d'artistes, le dernier recours légal pour sauver la mémoire de ce haut lieu de la culture graffiti serait de faire à nouveau appel au *Visual Artists Rights Act*, une loi qui protège les droits des artistes. Une première tentative pour obtenir une injonction visant à interdire le propriétaire de toucher aux œuvres a échoué. Désormais, il s'agirait d'obtenir des dommages et intérêts pour la totalité des œuvres détruites.

Le sort de ce bâtiment qui retrace à lui seul l'histoire d'une pratique artistique contemporaine semble être scellé et ce, malgré l'appui d'une population de plus en plus intéressée par le graffiti et favorable à cette forme d'expression.

Cet exemple emblématique permet de soulever des questions plus générales : si le graffiti acquiert progressivement une reconnaissance artistique dans la société, comment peut-il [sans contradiction] continuer à être tenu pour une pratique illégale ? Par ailleurs, quelles pourraient être les actions de conservation d'œuvres éphémères par nature ?

¹ Interview de Meres One : http://next.liberation.fr/arts/2013/11/20/a-new-york-la-mecque-du-graffiti-effacee-en-une-nuit_949892

² Interview de Marie Flageul : http://next.liberation.fr/arts/2013/11/20/a-new-york-la-mecque-du-graffiti-effacee-en-une-nuit_949892

³ Le Cent-quatre à Paris, qui propose des manifestations et expositions variées réunies en un même lieu, a manifestement pris le site des *Five Pointz* pour modèle.

Pour tenter de répondre à ces questions, nous proposerons une étude en trois temps. Après avoir généralement présenté le graffiti à travers sa culture, son histoire et ses influences, nous privilégierons quelques exemples dont nous ferons l'analyse plastique. Puis nous parlerons du statut juridique de cette pratique graphique et picturale pour comprendre comment elle peut être tolérée bien qu'elle constitue un acte de vandalisme. Enfin, dans une dernière partie, nous essaierons d'examiner la forme de pérennité que peuvent acquérir certains graffiti : ici encore l'examen de quelques exemples nous servira de guide.

Partie 1.

**Le graffiti : une culture récente à la
confluence de plusieurs éléments urbains**

Chapitre 1 – Une approche de la culture graffiti

A. Une pratique : son évolution et ses acteurs

Longtemps indissociable de l'écriture, le graffiti devient de plus en plus figuratif. Cependant, le registre initial de cette pratique s'articule autour de la signature de son auteur. Ce mode d'expression a donc subi de nombreuses variations d'un point de vue graphique, que ce soit dans le fond ou la forme du sujet. Mais il convient de préciser que chaque étape de l'évolution du graffiti en devient un courant à part entière, chaque artiste se spécialisant dans l'une d'entre elle. L'originalité de la pratique vient aussi de ses acteurs, c'est essentiellement une population jeune qui, au départ, a favorisé l'essor de cette expression. Depuis, le graffiti est devenu une communauté alternative et hiérarchisée.

1. Du graffiti au post-graffiti

Au départ, la pratique du graffiti consiste à travailler l'aspect artistique d'un ensemble de lettres formant un nom, un pseudonyme, celui-là même de l'auteur. Ce graffiti-signature, appelé le « tag », se rapproche d'un exercice calligraphique qui cherche avant tout l'innovation stylistique. L'apparence traditionnelle de l'alphabet est remodelée par les artistes. L'exercice se nomme le « *writing* »⁴ (Fig. n°1), un concept simple mais qui renvoie à des résultats visuels très variés et parfois d'une grande complexité.

On peut répartir en trois catégories principales le graffiti composé de lettres. À la suite du tag, apparaissent chronologiquement le « *throw-up* »⁵ puis la « pièce ». Chacun de ces aspects s'articule autour d'un nom et s'accompagne d'images ou d'ornementations plus ou moins denses.

⁴ De l'anglais « *to write* », action du verbe « écrire ».

⁵ Terme familier anglais qui signifie « balancer ».

Le tag (Fig. n°2) est la plus ancienne forme de graffiti. Il se caractérise par sa rapidité d'exécution et son petit format. Pendant longtemps, le style des lettres n'était pas une préoccupation majeure et le tag était parfaitement lisible. Rapidement, les tagueurs⁶ apportent un impact visuel à l'écriture des mots. Ils choisissent dorénavant leur surnom en prêtant attention à sa sonorité et à l'aspect esthétique qu'ils peuvent donner à sa retranscription. Parfois, les mots formés peuvent n'avoir aucun sens, mais le travail exécuté sur les lettres doit créer un rythme, du mouvement et une unité visuelle distincte. Des fioritures s'ajoutent, comme des flèches entrelacées, des étoiles, des guillemets... Le tout pour renforcer la sensation de mouvement. Peu à peu, le tag devient illisible et chaque style correspondant à un auteur.

Le *throw-up* (Fig. n°3) définit une nouvelle forme de graffiti. Il résulte de la volonté des tagueurs à attirer davantage l'attention. De dimension plus grande et agrémentés de quelques couleurs (exit le tag monochrome), ces graffitis sont plus élaborés et nécessitent plus de temps pour leur réalisation. Les contours, les ombres, le remplissage et les effets de surbrillance mettent le dessin en valeur.

Les « pièces » (Fig. n°4), quant à elles, impressionnent plus généralement le public par leur taille, leur large gamme chromatique et leur complexité. Les lettres sont également recherchées ; s'y associent des éléments graphiques ou des personnages inspirés de la culture de masse (dessin animé, bande dessinée ou cinéma). Le mur de fond prend une place importante dans le dessin. Sa couleur, sa surface et sa taille donnent un cadre à la fresque et rendent les tracés plus précis.

Avec le temps, plusieurs types de lettrage se distinguent :

- Le style Broadway : créé, comme son nom ne l'indique pas, à Philadelphie par l'artiste TopCat126, ce style présente des lettres aux formes élancées et élégantes (Fig. n°5).
- Le style Bubble : ce sont des lettres en forme de bulles, très arrondies et relativement lisibles. Ces lettres devraient leurs inventions au New-Yorkais Phase2 (Fig. n°6).
- Le style Blockbuster : après le lettrage arrondi, ce style propose des pièces aux lettres en forme de blocs carrés (Fig. n°7).

⁶ Nom donné aux auteurs de tags.

- Le Wildstyle : c'est la forme la plus fréquente. Elle désigne des lettres stylisées et entremêlées, souvent proches de l'abstraction, qui communiquent une impression de dynamisme (Fig. n°8).

Depuis son apparition, le graffiti a évolué, sur le plan stylistique et technique. Mais les artistes veulent sans cesse repousser les limites de leur pratique et, pour cela, apportent des innovations à travers le post-graffiti. Aux lettres se substituent donc des images figuratives. Par exemple, les logos de Space Invaders (Fig. n°9), des personnages comme ceux de Miss Van (Fig. n°10), ou encore les symboles de Roadsworth (Fig. n°11) deviennent facilement reconnaissables et identifient leur auteur. Le post-graffiti dépasse l'idée de la représentation de soi-même et du simple dialogue entre tagueurs initiés. Le *writing* est davantage fermé au grand public que ne l'est parallèlement le post-graffiti. Le lettrage n'en est pas moins désuet. Pour les puristes, le post-graffiti plus ludique et attrayant s'éloigne de l'idéologie communautaire de ce mode d'expression.

Le graffiti se traduit à travers une multitude de styles, d'influences et d'originalités. Chaque graffeur y apporte sa touche personnelle ce qui lui vaut une identité artistique propre.

2. Les acteurs d'une « sous culture » urbaine

En fonction des pratiques, il existe différentes appellations pour les artistes. Par exemple, les termes « *writers* »⁷ ou « pochoiristes » traduisent littéralement des spécifications techniques. Mais c'est la volonté d'expression qui anime et unie les graffeurs. À travers la prolifération de leurs peintures, ils acquièrent plus de crédibilité et de reconnaissance aux yeux des autres membres de cette culture.

Paradoxalement, dans la culture du graffiti, les acteurs sont anonymes mais ont pour vocation d'être reconnu par les autres. En effet, en raison de l'illégalité de la pratique, il est important pour les graffeurs de cacher leur identité derrière un surnom. Ce surnom devient

⁷ Mot anglais qui se traduit par « écrivains », désigne les graffeurs adeptes du *writing*.

une nouvelle identité pour eux et à la fois un style de peinture qui se distingue des autres. L'anonyme le plus connu à l'heure actuelle reste incontestablement Banksy (Fig. n° 12) et ce pseudonyme alimente régulièrement les tabloïdes⁸ qui cherchent à révéler son véritable nom. D'autre part, le pseudonyme est aussi une base de travail pour des *writers* comme Does (Fig. n°13) et MadC (Fig. n°14). D'ailleurs, beaucoup de graffeurs ne se connaissent entre eux que par leur surnom.

Lorsque des compétitions visuelles se sont multipliées entre artistes plus ou moins talentueux, les *writers* ont adopté une hiérarchie corrigée par des titres honorifiques. Ainsi, les termes « *king* » ou « *queen* » désignent des graffeurs ayant une parfaite maîtrise de leur style et une production abondante. Ces titres se traduisent parfois en image par le symbole d'une couronne qui vient orner certaines pièces. Les « *toys* », eux, sont des *writers* moins compétents et généralement plus jeunes. Ils apprennent toutefois aux côtés des plus âgés qui transmettent ainsi les traditions dans la communauté.

Moins individuel, le terme de « *crew* » définit un groupe de graffeurs rassemblés sous une même identité. Le nom d'un groupe est tout aussi important que pour un graffeur seul, le collectif étant lié à la célébrité de ses membres. Le plus souvent, ce nom se présente sous la forme d'initiales ou mots tagués à l'intérieur d'une pièce, comme, par exemple ODC incorporé aux peintures de Moze (Fig. n°15). La présence de *crew* démontre que le graffiti est une pratique collective qui se transmet aux plus jeunes.

Avec ses codes et ses règles propres, la culture du graffiti n'inclut pourtant pas un prototype du graffeur. N'importe quel individu peut enrichir ses rangs. Longtemps, les médias se sont montrés hostiles à cette pratique et ont catalogué ses acteurs comme des membres de gangs, repris de justice ou encore des adolescents en crise d'identité, exclusivement issus des classes sociales défavorisées. On les a représentés cagoulés, agissant de nuit. Il s'agit, en somme, de stéréotypes bien éloignés de la réalité. Avec l'évolution des peintures et l'émergence du post-graffiti, l'opinion du public a changé mais les acteurs restent les mêmes : des adolescents, des pères et mères de famille, des chômeurs, des commerçants, des avocats, des étudiants... Pour s'en tenir à un exemple, C215 (Fig. n°16) est l'un des plus

⁸ Presse populaire d'origine anglo-saxonne au format réduit par rapport aux journaux classiques.

grands noms de la scène graffiti en France. Il est diplômé d'un doctorat en histoire de l'art donc il n'était pas en situation d'échec scolaire ou social comme peuvent le laisser penser certaines banalités divulguées. Peu importe le milieu social, le graffiti reste une passion, un hobby et peut même parfois devenir un emploi à temps plein. Cette culture touche donc une large population et des personnes dont on ne soupçonnerait pas l'appartenance.

Les nombreuses inspirations des graffeurs nécessitent des outils et des techniques variées. Tous ces procédés ont pour conséquence la confusion entre les différentes appellations du graffiti.

B. Des distinctions techniques et terminologiques

La notion de graffiti est plus complexe qu'il n'y paraît. Au fur et à mesure, les techniques se sont développées et, avec l'émergence du post-graffiti, d'autres créations de plus en plus innovantes sont apparues. Certaines de ces nouvelles méthodes sont facilement associées à des artistes en particulier, soit parce qu'ils sont les seuls les pratiquer, soit parce que le résultat visuel de l'œuvre est tellement singulier qu'elle est inimitable. Ces pratiques novatrices sont classées par différentes appellations qui entrent progressivement dans le langage courant : on parle ainsi de « *street art* », « *néo-graffiti* », « *muralisme* » ou encore « *art urbain* ».

1. Une large typologie de procédés

La bombe de peinture aérosol est l'outil de prédilection du graffeur. Pour les pièces imposantes et détaillées, certains éléments du dessin sont travaillés avec des « *caps* »⁹ différents. L'alternance de ces accessoires permet des projections de peinture plus ou moins abondantes pour varier entre la finesse du dessin ou les aplats de couleur. Le geste du

⁹ Partie de la bombe aérosol par laquelle est projetée la peinture sous la pression du doigt.

peintre donne des effets à son tracé. Avec un mouvement du bras rapide, le trait sera plus net. Si le mouvement est lent, le trait sera alors plus épais et risque de créer des coulures. La pression exercée sur les *caps* a aussi son importance sur les effets recherchés. Plus la pression est forte et plus la projection de peinture est concentrée.

Des outils, comme les marqueurs, sont d'avantage utilisés pour les tags plus petits qui nécessitent une rapidité d'exécution. Les pinceaux sont aussi utilisés pour des petites pièces au graphisme complexe ou pour les détails de dessin plus imposants. Pour d'autres œuvres de plusieurs mètres de hauteur, le rouleau de peinture remplace souvent la bombe aérosol. En effet, la tâche serait bien trop longue et demanderait un trop grand stock de bombes. Cependant, certains artistes privilégient toujours l'utilisation de la bombe aérosol et la combinent au rouleau dans leur fresque. Le graffeur Borondo (Fig. n°17) travaille généralement au pinceau, ce qui lui confère un rendu stylistique propre.

La technique du pochoir réussit à symboliser à elle seule les innovations du post-graffiti. Sans doute parce qu'elle compte parmi les plus utilisées et qu'elle est le moyen d'expression privilégié de grands artistes, comme Banksy ou Shepard Fairey, alias Obey (Fig. n°18). Le pochoir a de nombreux avantages : il nécessite peu de matériel, une bombe aérosol et un patron, de préférence élaboré dans un matériau facilement transportable, comme le carton, le papier ou encore le plastique stratifié¹⁰. De plus, il a l'avantage de pouvoir être réutilisé indéfiniment. Il est aussi rapide à exécuter puisque le projet est préparé avant l'intervention. Enfin, le pochoir se distingue visuellement du graffiti à main levée par sa forme, ses aplats de couleurs et sa lisibilité sans fioriture.

La pratique du graffiti ne concerne pas que l'emploi de la peinture aérosol. Les affiches, comme celles de JR (Fig. n°19), peuvent recouvrir de grands pans de mur, ou plus modestement se présenter au regard des passants, à l'image de celles collées par Jilly Ballistic (Fig. n°20). Space Invader (Fig. n°9) réalise des mosaïques de petites dimensions, disposées dans des endroits stratégiques de villes visitées. Les motifs s'inspirent de la culture

¹⁰ Matériau utilisé par exemple pour les radiographies médicales.

du jeu vidéo et représentent des petits personnages extraterrestres pixelisés¹¹. L'artiste retranscrit cet effet avec des carrés de mosaïque disposés les uns à côté des autres.

Au lieu d'être recouvert, un mur peut être découvert. C'est ce que pratique Alexandre Farto alias Vhils (Fig. n°21). Il creuse la surface du mur de sorte à faire surgir de grands portraits au travers des différents matériaux présents dans les couches de states. L'artiste joue avec le relief et les couleurs des surfaces apparentes depuis l'arrière-plan pour créer des effets de trompe-l'œil. Proche de cette idée de découvrir les murs, Paul Curtis alias Moose (Fig. n°22) s'est distingué avec ses graffitis inversés. Cette pratique consiste à enlever soigneusement les couches de crasse du paysage urbain de manière à laisser apparaître des formes.

Un grand nombre d'innovations techniques ou d'utilisation d'accessoires laissent à penser que le graffiti peut se pratiquer sous de multiples formes. Il convient de préciser quelles terminologies conviennent à cette ou ces pratiques artistiques.

2. Un art aux terminologies multiples et confuses

De nos jours, les formes d'arts qui apparaissent dans la rue atteignent un niveau de reconnaissance conséquent vis-à-vis du public et des médias. Pour autant, il n'y a pas de réelle distinction entre toutes les différentes pratiques. C'est souvent par commodité et facilité de langage qu'on les regroupe sous le terme général de *street art*, sans clarifier le statut de chacune. Littéralement, le *street art*, ou « art urbain » en français, traduit un mouvement artistique contemporain regroupant toutes les formes d'art réalisés dans la rue ou dans divers endroits publics. Les nombreuses techniques du graffiti peuvent alors s'insérer dans cette définition.

Pourtant, le graffiti et le *street art* ne partagent pas le même credo. D'un point de vue artistique d'abord, le graffiti est le résultat d'une empreinte plastique personnelle sur une surface du milieu urbain. Le *street art*, lui, est un terme bien trop vague pour décrire le graffiti. Il regroupe toutes les manifestations culturelles et artistiques publiques de rue... Dès

¹¹ Image numérique dont les plus petits éléments sont nettement visibles.

lors, le graffiti peut alors être considéré comme une catégorie de celui-ci. Puis d'un point de vue culturel, le graffiti n'a historiquement pas la même valeur morale. La performance de ce dernier est intrinsèquement liée à la transgression des règles et à l'appartenance à une communauté alternative. De son côté, le *street art* apparaît d'avantage comme un art commercial, plus proche du marketing que du message populaire.

Plusieurs appellations tentent de définir les évolutions du graffiti. Dans l'expression « néo-graffiti », on perçoit simplement le mot nouveau. Le terme « post-graffiti » semble le mieux s'accommoder aux plus récentes innovations du graffiti : c'est le remplacement de la lettre par l'image qui distingue les deux termes. L'expression « muralisme » n'est pas suffisamment précise pour être utilisée. Elle peut désigner à la fois une œuvre monumentale recouvrant toute une façade, ou bien des phrases peintes sur des murs et à caractère politique, comme le dit Mme. Anna Waclawek¹² considère également que le *street art* se distingue du graffiti par son ouverture au monde : « *Les street artistes sont plus éclectiques dans la façon de délivrer un message* »¹³.

C'est pourquoi, l'artiste palois Nacre (Fig. n°23) préfère renoncer à l'idée de classer cet art : « *L'art libre dérange, cela rassure tout le monde de mettre un nom sur quelque chose* »¹⁴ (Annexe n°1). Au sein même de la communauté du graffiti, les opinions divergent. Chaque artiste a souvent son avis sur la question : graffiti ou *street art*. Pour certains le *street art* est une opération plutôt à but commercial, mais ce sont souvent les graffeurs les plus anciens qui partagent ce point de vue. Selon C215, le graffiti répond à la simple ambition de marteler son nom sur les murs d'une ville à la différence d'un *street art* qui joue davantage avec l'architecture et la mise en scène. Et puis il y a ceux pour qui les deux termes se correspondent sensiblement, pour Jace (Fig. n°24) : « c'est kif-kif avec plein de bourricots »¹⁵.

¹² Enseignante au département d'Histoire de l'Art de l'Université de Concordia à Montréal.

¹³ A. Waclawek, *Street art et graffiti*, op. cit.

¹⁴ Nacre lors d'un entretien le 8 décembre 2013.

¹⁵ Interview de Jace : <http://culturetoi.com/2013/03/30/jace-ou-la-petite-histoire-des-gouzous/>

Chapitre 2 – L'émergence du graffiti

A. Une pratique occidentale

La pratique du graffiti est ancestrale. D'anciennes gravures sont répertoriées un peu partout en Europe sur les pierres des édifices antiques et médiévaux. Par exemple, le Colisée de Rome comporte plusieurs inscriptions et dessins sans doute gravés par les spectateurs de l'époque. Cette pratique a traversé les siècles et s'est transformée avec les évolutions techniques et matérielles pour réapparaître sous ses formes actuelles. C'est donc pendant la deuxième moitié du XX^e siècle que le graffiti moderne commence à s'exprimer tel qu'on le connaît, depuis la côte Est des États-Unis pour ensuite traverser l'océan Atlantique et s'implanter en France.

1. Le graffiti new-yorkais à partir des années 1970

La forme moderne du graffiti apparaît à la fin des années 1960, à proximité de New York. C'est à Philadelphie que naissent les premiers messages peints à la bombe sur les murs. Des noms devenus légendaires ont été répertoriés, en particulier Cool Earl et Cornbread (Fig. n°25). Des anecdotes racontent qu'à l'origine, Cornbread, un adolescent de Philadelphie, taguait son nom dans les rues de la ville pour déclarer son amour à une jeune fille. Il répétait ainsi son opération dans chaque rue que pouvait arpenter l'adolescente. Le tag serait né comme un message d'amour, non sans rappeler le mythe de la naissance de la peinture où la fille de Dibutade, portier de la ville de Sycione de Grèce, traçait le profil de son amant sur un mur.

Au début de la décennie suivante, New York voit naître ses premiers tags. Le nom de Taki183 (Fig. n°26) fleurit à Manhattan. Il s'agit en réalité d'un jeune coursier qui signale ses trajets avec ce surnom peint sur les angles de rues. Sa démarche en a inspiré d'autres et le phénomène a pris de l'ampleur. Au départ, le graffiti-signature ne représentait qu'un nom et

le numéro de rue où résidait le graffeur, une écriture des plus simples et sans ajout d'éléments stylistiques.

Dans les années 1970, New York est une ville en crise. Le choc pétrolier, le scandale de la guerre du Viêt-Nam, la pauvreté, la ségrégation et les guerres de gangs sont autant d'éléments qui entourent le quotidien des habitants. Le graffiti se retrouve au centre des querelles de gangs. Il est utilisé pour affirmer une appartenance ou revendiquer un territoire. Petit à petit, des noms sont écrits sur des murs plutôt dans le but d'obtenir une certaine notoriété dans un quartier. La démarche consiste à affirmer une présence dans un lieu plutôt que de le revendiquer.

Au final, le graffiti devient une alternative à l'appartenance à un clan. L'affiliation du graffiti au gang reste cependant ancrée dans la société, mais les liens sont pourtant rares. Certes, les tags inondent les quartiers du Bronx et du Queens, là où les rivalités entre gangs sont plus affirmées qu'ailleurs, mais le contexte social fait que ces clans ont une main mise sur de nombreux réseaux de la jeunesse new-yorkaise. Bien que la mouvance autour du graffiti ait pris forme dans des quartiers défavorisés, elle s'est rapidement étendue à toutes les sphères sociales et donc sur toute la ville.

La prolifération des tags sur les murs de New-York a incité des graffeurs à se démarquer des autres. Il a fallu faire évoluer le graffiti, l'artiste Dondi (Fig. n°5) était un pionnier dans cette démarche. Déjà quelques graffitis ont eu recours à des techniques telles que les pochoirs. John Fekner (Fig. n°27) détournaient des typographies industrielles. Il disposait ses messages sur les murs de Brooklyn et du Queens. Deux décennies plus tard, des artistes comme Cost et Revs (Fig. n°28) ont transgressé ouvertement les règles au risque d'être désavoué par leur communauté. Ils sont les premiers à adresser leur art aux habitants de la ville et non plus uniquement à la communauté du graffiti. Ils ont investi les panneaux de signalétiques pour piétons et ils ont fait intervenir leurs peintures à hauteurs du regard des passants. De leur démarche est né le post-graffiti. Depuis, Obey compte parmi les artistes les plus prolifiques.

Facilement identifiable, il s'est choisi une icône pour signer ses œuvres, celle du catcheur « *Andre the Giant* »¹⁶ (Fig. n18).

Des artistes comme Jean-Michel Basquiat (Fig. n°29) et Keith Haring (Fig. n°30) ont réalisé une opération remarquée en conférant une dimension artistique aux graffitis. Ces deux noms résonnent comme les références de l'art du graffiti américain. Basquiat a écrit des phrases entières sur les murs des quartiers de SoHo et TriBeCa. Il signait avec le nom de SAMO, une contraction pour « *same old shit* », en dénonciation du racisme pesant à New-York. Il se différenciait des autres graffitis de l'époque par une lisibilité totale. Haring, quant à lui, a créé une imagerie simple, un personnage dont l'esthétique lui était propre. Il s'est ainsi différencié des autres writers inspirés par les cartoons, entre autres. Il dessinait à la craie sur des panneaux de publicités au fond noir mat, dans des lieux très fréquentés. L'association de ces deux artistes à la culture du graffiti est parfois problématique. Bien qu'ils dessinent et écrivent illégalement, le public visé n'était pas le même. Basquiat tentait clairement d'attirer les regards du monde de l'art, et Haring, à l'image des publicités, visait le plus de personnes possible.

Le phénomène du graffiti prend une ampleur si importante aux États-Unis qu'il finit par susciter la curiosité du public. La pratique s'exporte et trouve un nouvel élan en France, dans un premier temps à Paris.

2. Une scène parisienne dès les années 1980

Si aux États-Unis le graffiti est apparu au sein de classes sociales défavorisées, les graffeurs français eux, sont pour beaucoup issues des classes moyennes ou de la bourgeoisie. La France voit débarquer cette pratique d'Amérique du Nord grâce à la publication en 1984 du livre *Subway Art*¹⁷ de Martha Cooper et Henry Chalfant. Cet ouvrage fait l'effet d'une bombe et expatrie le graffiti new-yorkais à Paris puis à travers le monde. Les premiers noms se dessinent alors sur les quais de la Seine avec les réalisations de Bando (Fig. n°31). Sous son

¹⁶ Pseudonyme du catcheur français André René Roussimoff (1946-1993).

¹⁷ M. Cooper, H. Chalfant, *Subway Art*, Thames & Hudson, 1984.

influence, des jeunes graffeurs venus de toute l'Europe migrent vers Paris, comme le fait le londonien Mode2 (Fig. n°32). Lui et Bando sont influencés par le lettrage new-yorkais mais élaborent leur propre style, le « style européen ». Il se caractérise par des espaces laissés entre les lettres qui sont raccordées par des traits plus fins.

Paris devient la capitale du graffiti européen. Jusqu'en 1989, c'est un terrain vague près de la station de métro Stalingrad qui fait office de place centrale. Puis, les projets des grands chantiers du Louvre et de Beaubourg offrent de nouvelles surfaces à peindre, cette fois-ci, aux yeux du public. La ville et ses stations de métro croulent sous les tags. En 1991, des graffeurs provoquent un scandale à la station du Louvre. À peine refaite à neuf, elle a été recouverte de tags, apposés notamment sur les reproductions de sculptures du musée qui la décoraient. À la suite de cet événement, la RATP et le gouvernement décident de mesures afin d'étouffer le mouvement, c'est le début des opérations de grand nettoyage. Quelques années plus tard, le graffiti réapparaît, s'intensifie et surtout, mûrit.

Certains quartiers de la capitale deviennent des centres importants de la scène graffiti. Le vingtième arrondissement de Paris est un quartier historique pour les graffeurs. Les institutions locales soutiennent la mise à disposition d'espaces réservés. La mairie et des associations travaillent pour valoriser ce qu'ils commencent par considérer comme une culture à part entière et tentent de la rendre attractive. Mais bientôt le véritable noyau de l'activité quitte Paris *intra Muros* pour s'installer en périphérie, plus précisément à Vitry-sur-Seine. Depuis 2007, la ville est devenue une vitrine pour cette pratique. La commune du Val-de-Marne a vu défiler plus d'une centaine d'artistes de toutes les régions du monde pour recouvrir ses murs. Elle est devenue un lieu incontournable et une référence dans ce domaine, plus encore que bien des capitales. C215 est un des premiers à investir les lieux et à réaliser plusieurs fresques depuis les années 2000. D'autres artistes, comme l'italien Pixel Pancho (Fig. n°33), succèdent au français pour recouvrir aujourd'hui plus de 400 murs dans toute la ville.

Le choix de valoriser ici cette culture dans ce lieu n'est pas le fruit du hasard. Dans les années quatre-vingt dix, Vitry a accueilli la Biennale de la danse¹⁸ : la ville a fortement été marquée par le mouvement hip-hop de l'époque. La culture hip-hop est très proche historiquement et

¹⁸ Festival de danse contemporaine créée en 1984.

géographiquement de celle du graffiti, ces deux courants sont d'ailleurs souvent associés. La ville montre donc son enthousiasme général pour les nouvelles pratiques artistiques. La mairie n'intervient pas dans le choix des œuvres mais elle incite à créer des événements et à faire connaître les peintures. Ainsi, Vitry-sur-Seine est devenue le sujet de nombreuses expositions photographiques et d'œuvres littéraires. D'ailleurs, elle héberge aussi une des plus grandes collections d'art contemporain dans son musée, le MAC/VAL depuis 2005. L'interaction entre les institutions, les artistes et les habitants rendent la ville attractive pour le milieu artistique.

On peut retenir que les villes de New-York et Paris sont considérées comme les centres d'impulsions du graffiti. À partir de là, la pratique s'est étendue sur la totalité des territoires français et nord-américain. Par la suite, des graffeurs ont émergé un peu partout sur le globe.

B. Un phénomène devenu international

À la fin du XX^e siècle, les villes de New-York puis Paris sont devenues des centres majeurs de la production du graffiti. Peu à peu, de nouveaux artistes émergent parmi les plus grandes villes du monde. Le phénomène prend de l'ampleur dans plusieurs régions du monde : Europe, Australie, Corée du Sud, Amérique Latine, Maghreb... Mais parallèlement à l'émergence occidentale du graffiti, l'Amérique du sud et plus particulièrement le Brésil développe discrètement sa pratique. La ville de São Paulo, en particulier, devient une référence à part entière et tranche avec les origines new-yorkaises du graffiti.

1. São Paulo, un nouveau centre

Le développement de l'architecture bétonnée de São Paulo est un handicap pour l'attractivité de la ville. Elle souffre depuis longtemps de sa comparaison avec Rio de Janeiro.

En revanche, dès les années quatre-vingt, le graffiti a profité de cette abondance de grandes façades lisses et vierges. Plusieurs documentaires sont d'ailleurs consacrés à l'apparition du phénomène. Le film « *Cidade Cinza* », [*Ville grise*], revisite l'image de São Paulo à travers ses peintures murales avec la participation de graffeurs locaux. Le graffiti pauliste se distingue des modèles new-yorkais ou européens. Il s'inspire de la culture typiquement brésilienne et diffuse alors son style « *pixação* »¹⁹ (Fig. n°34).

Ce graffiti monochrome se définit par une calligraphie atypique de l'alphabet. Les lettres ont un style rectiligne et vertical. La forme s'inspire des lettres de l'alphabet latin utilisé au Brésil mais s'en détache, bien sûr, par un travail stylistique. La géométrie aiguë des lettres est probablement due au matériel que les *pixadores*²⁰ utilisent, leurs rouleaux de peintures facilitant les tracés angulaires. La musique métal scandinave, en vogue à l'époque au Brésil, pourrait également être à l'origine de ces formes acérées : l'alphabet runique aurait inspiré les graffeurs. Pour un non initié, il est clairement impossible de décrypter le *pixo*. Curieusement, beaucoup d'enfants des rues ne sachant pas lire le portugais, ont appris à déchiffrer cet alphabet alternatif.

Les *pixos* peuvent recouvrir entièrement les façades des immeubles. Lorsqu'une surface n'offre aucune possibilité d'escalade, les *pixadores* forment des échelles humaines pour pouvoir écrire à plusieurs mètres de hauteur. Ces graffitis privilégient l'illégalité et la prise de risque par rapport à l'esthétique. Cette particularité est un enjeu bien plus important que dans le graffiti occidental. Les *pixos* sont peints sur des supports en hauteur et très difficiles d'accès. Les graffeurs doivent escalader et adopter des positions acrobatiques périlleuses pour peindre, ce qui influence éventuellement la géométrie des lettres.

Beaucoup d'artistes brésiliens ont débuté avec la pratique du *pixo* mais s'en sont peu à peu écarté. Tel est le cas d'Alexandre Orion. Cet artiste, diplômé en Arts Visuels, réside à São Paulo. Il se lance en 2001 dans un projet intitulé « *Metabiotica* » (Fig. n°35). Il s'agit d'une série de pochoirs dispersés dans toute la ville. Au moment où un passant se trouve à proximité du dessin, celui-ci prend vie. Les scènes sont photographiées pour démontrer l'interaction entre spectateur et acteur. Plus récemment, son projet de « *clean tag* »²¹ (Fig.

¹⁹ Du portugais « *pichar* », se traduit par « taguer », l'action de faire un tag.

²⁰ Nom donné aux graffeurs brésiliens pratiquant le « *pixação* ».

²¹ Appellation anglaise pour désigner le graffiti inversé.

n°36) réalisé dans un tunnel consiste à réutiliser l'épaisseur de suie qui recouvre le mur. À l'aide de chiffons imbibés d'eau, Orion dessine des têtes de morts symbolisant la toxicité de la pollution sur la population. Il récupère la suie sur les torchons et laisse s'évaporer toute l'eau jusqu'à ce qu'il ne reste que la substance pure sortant des pots d'échappement. Cette matière est ensuite mixée pour fabriquer une peinture utilisée dans une série de toiles nommée « pollugraphies ».

Mais ce sont les jumeaux de Os Gêmeos, Otavio et Gustavo Pandolfo, qui ont profondément influencé la scène graffiti brésilienne. Actifs depuis les années 1980 à São Paulo, ils se sont inspirés du style new-yorkais pour rapidement y intégrer des éléments propres à leur culture. Les peintures des deux frères sont connues pour représenter des personnages à la peau jaune, souvent de très grande taille et dont la mise en scène fait référence à la situation sociale et politique du pays, avec une note de folklore brésilien. La reconnaissance des jumeaux est telle qu'ils reçoivent de nombreuses commandes au point de ne pas pouvoir toujours y répondre favorablement. Ils se sont orientés vers les projets les plus originaux qui leur sont proposés : les propriétaires du « *Kelburn Castle* »²² (Fig. n°37) ont fait appel à ces artistes pour repeindre les façades de leur château du XIII^e siècle. Il leur a également été demandé de peindre le Boeing 737 (Fig. n°38) qui sert à transporter l'équipe de football du Brésil durant la coupe du monde 2014.

Le graffiti brésilien devient une référence pour la scène internationale et, à l'image des artistes qui le représentent, des graffeurs d'autres pays essayent également de représenter leur culture à travers leurs œuvres.

2. Le graffiti étendu à tous les continents

Le graffiti européen n'est plus placé sous hégémonie française. Même si Vitry-sur-Seine reste un centre important pour cette pratique, différents autres pôles se sont développés. Londres fait partie des grands centres d'influence. Inévitablement, Banksy fait office de chef de file du graffiti britannique. Un tunnel porte même son nom : l'ancien passage situé à

²² Château médiéval situé dans la région du Nord Ayrshire en Écosse.

quelques pas derrière la gare de Waterloo est désormais un lieu incontournable du graffiti londonien. L'artiste se joue de l'autorité et se moque du contrôle excessif des citoyens au Royaume-Uni. Sans jamais être découvert, il met en scène les atteintes faites à la population à travers ses pochoirs. La réputation de Banksy n'est plus à faire et ses œuvres revendiquent toujours des messages forts et à la fois simples, inoffensifs et lisibles de tous comme ceux réalisés sur le mur de Jérusalem (Fig. n°39). Le graffiti est pour lui : « un contrepoids à la ségrégation et à la séparation des peuples ».

De l'autre côté de la mer du Nord, Hambourg abrite une multitude de graffiti. Depuis le début des années 2000, la ville diffuse un modèle allemand souvent caractérisé par les grandes dimensions des fresques : l'artiste MadC (Fig. n°40) en est l'exemple type. Elle incite aussi de plus en plus d'artistes graffeurs à s'expatrier à l'image de MTO (Fig. n°41), français d'origine, dorénavant installé à Hambourg. En Allemagne, la capitale Berlin garde néanmoins un lien privilégié avec le graffiti. La construction du mur en 1961 a fait naître un lien particulier entre la ville et cette pratique. C'est du côté de l'ancien Berlin-Ouest que des graffitis apparaissent dans les années quatre-vingt. Des dessins sans intentions esthétiques côtoient alors des peintures d'artistes déjà reconnus, comme Keith Haring.

Au fur et à mesure, d'autres localités s'intéressent à la pratique de cet art. Les graffities se sont étendue en Amérique du Sud au point qu'ils font désormais partie du paysage urbain. Pour les habitants, cela permet d'affirmer et d'exprimer des messages engagés qui autrement seraient censurés par les médias dans des pays politiquement instable. On peut citer l'exemple de l'artiste chilien Nelson Rivas alias Cekis (Fig. n°42) qui entame sa production à la fin des années quatre-vingt dans un pays marqué par la dictature. Ses personnages, à la touche facilement identifiable, mélangent des traits des graffitis new-yorkais et pauliste pour créer un caractère plastique propre à ses peintures.

Sur le continent africain, le tunisien El Seed (Fig. n° 43) fait parti des artistes reconnus. Il commence le graffiti dans les rues de Paris dès 1998. De la même façon que les européens travaillent l'écriture latine, El Seed le fait pour les l'alphabet arabes. Opérant aussi sur plusieurs continents, il pousse son public à la réflexion autour de la culture arabo-musulmane. Son « calligraffiti » inspire la jeune génération d'artiste dans tout le Maghreb.

De l'autre côté du globe, Vexta (Fig. n°44) est une des artistes les plus en vue d'Australie. Basée entre Sydney et Melbourne, elle intervient tout aussi régulièrement à l'échelle internationale. Ses pochoirs entourent les concepts de mort, de renaissance et de la dualité des sexes. Elle essaye de toucher le public en suscitant leurs émotions.

Les graffitis sont encore rares en Asie et Afrique subsaharienne. Certains artistes voient dans cette situation l'opportunité d'expatrier leur pratique. Ainsi, Jace est allé réaliser le projet des voiles de pirogues à Madagascar (Fig. n°45) et a peint quelques œuvres au Vietnam. C215 a réalisé des portraits à M'Bour au Sénégal (Fig. n°16). Space Invader, lui, a posé une de ses mosaïques à Ouagadougou au Burkina Faso. Le cas de l'allemand Hendrick Beikirch, plus connu sous le nom de ECB, est spectaculaire : il a créé la plus grande fresque murale d'Asie (Fig. n°46). À Busan, deuxième plus importante métropole de Corée du Sud, il peint le portrait d'un pêcheur local sur les soixante-dix mètres de façade du bâtiment de la « *Busans Fisher Union* »²³. L'origine ouvrière du personnage contraste avec les buildings du quartier d'affaire en arrière plan, les symboles de la croissance du pays dont une grande partie de la population coréenne est exclue.

Chapitre 3 – Une esthétique à la croisée de plusieurs influences urbaines

A. Les filiations généalogiques du graffiti

La morphologie de la ville évolue énormément au cours du XX^e siècle. Les nouveaux matériaux et les nouveaux espaces qu'apportent les mutations urbaines font de cet environnement un milieu adapté à la population. Le graffiti trouve une impulsion grâce à ces transformations urbaines : des surfaces plus grandes, plus lisses et mieux exposées. Il s'inspire des stratégies commerciales et politiques qui se sont affichées dans la rue avant lui. Néanmoins, certains artistes ont également investi cet espace dans un but différent.

²³ Entreprise sud coréenne de pêche.

1. L'influence de la culture visuelle publicitaire

La fin du XIX^e siècle voit naître l'affiche publicitaire. Depuis 1870, les espaces destinés au commerce se développent dans la ville et sur ses murs. L'affiche publicitaire devient un mode de médiatisation et ce phénomène compte de nombreux adeptes au début du XX^e siècle. En 1913, Guillaume Apollinaire écrit une ode à la modernité dans « *Zone* »²⁴. Il y parle de l'affiche publicitaire comme une représentation artistique : « Tu lis le prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut / voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux. »²⁵. Dans sa volonté de s'exposer au public, le graffiti s'inspire de l'implantation qu'a opérée la publicité au début du siècle dernier. Il s'impose au regard partout où il le peut. Depuis cent ans, la population semble bien plus se satisfaire de la présence de grandes entreprises commerciales plutôt que l'accès gratuit aux œuvres de nouveaux artistes.

Un art du graffiti qui s'inspire des méthodes d'expositions de la publicité n'est pas sans rappeler le rapprochement opéré par le peintre italien avant-gardiste Fortunato Depero. Il avait déjà associé, dès 1926, l'art et la publicité dans son tableau « *Squisito al selz* » présenté à la Biennale de Venise²⁶. Cette œuvre prend la forme d'un « tableau publicitaire » à l'effigie de la société Campari²⁷ (Fig. n°47). F. Depero caractérise la publicité comme un « Art franchement coloré, forcément synthétique, un art fascinant qui s'installe avec une audace sur les murs, sur les façades des immeubles, dans les vitrines, dans les trains, sur le revêtement des routes, partout, art vivant, multiplié, et non pas isolé et enseveli dans les musées. »²⁸.

D'autres artistes rendent hommage à l'art publicitaire notamment Francis Picabia, dans son œuvre « *L'œil cacodylate* » (Fig. n°48). Les photographes Brassai et Helen Levitt archivent des photos de peintures publicitaires. Dans un de ses essais, le peintre Jean Dubuffet voit en la publicité un contrepoids à « l'asphyxiante culture »²⁹. Quant aux surréalistes, ils l'évoquent comme une échappatoire à la censure et au bon goût. Ces différents exemples

²⁴ Poème d'ouverture du recueil « *Alcools* » de l'écrivain français Guillaume Apollinaire en 1913.

²⁵ G. Apollinaire, *Zone*, 1913, *op. cit.*

²⁶ Exposition internationale d'art contemporain de Venise (Italie).

²⁷ Entreprise italienne de production de boissons fondée en 1860 à Milan.

²⁸ F. Depero, *Manifeste de l'art*, 1932, *op. cit.*

²⁹ J. Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Minuit, Paris, 1986.

nous montrent que les publicités affichées sur les murs ont attirés de nombreux amateurs. Le graffiti s'est inspiré de cette démarche, il s'est exposés sur les murs et se répète dans différents endroits de la ville, à la différence près que cet art n'est à but lucratif.

Comme la publicité, le graffiti s'impose et fait subir sa présence. Les marques et les logos font partie du paysage urbain et incitent à la consommation. La culture du graffiti exploite cette idéologie commerciale et la détourne parfois ouvertement. Ron English (Fig. n°49) est un artiste américain qui a pour habitude de critiquer la culture de consommation depuis les années quatre-vingt. Il s'approprie les logos d'entreprises et réadapte ironiquement leurs publicités. Il met ici en doute leur pertinence et leur crédibilité. English remet en question la stratégie publicitaire et incite les consommateurs à penser plus librement. Il intervient directement sur des panneaux publicitaires, par exemple celui de « *Fox News* »³⁰ dans le Colorado, ou encore au plus près des consommateurs avec une marque de céréales inventée de toutes pièces, « *Sugar Smack* », insérée dans les rayons d'un supermarché de New-York.

La publicité ne suscite pas seulement l'intérêt des artistes. La politique détourne le concept des affiches pour alimenter sa propagande. Lénine s'appuie sur les avant-gardistes pour étendre la Révolution Russe de 1917 et l'endoctrinement se fait dans tous les espaces publics à l'aide d'affiches ou de fresques peintes. Le dramaturge russe Vladimir Maïakovski commente ces événements : « Les rues sont nos pinceaux, les places, nos palettes [...]. Dans les rues, futuristes / Dans les rues tambours et poètes. » Le Mexique connaît aussi un profond bouleversement. La révolution éclate au début du 20^e siècle et la propagande communiste prend forme. Diego Rivera, l'époux de l'artiste Frida Kahlo, peint des fresques murales mettant en scène les révolutionnaires mexicains (Fig. n°50).

Les détournements politiques des fresques sont peut être à l'origine du mécontentement des gouvernements à l'égard des graffitis, cet art est finalement devenu un moyen d'opposition populaire à la politique. Associé au vandalisme, à la dégradation ou même à l'insalubrité, le graffiti a une toute autre répercussion sur l'opinion publique lors de tensions politiques ou de conflits, au contraire il encourage les populations à affirmer leur liberté. Ainsi, en France, sous l'occupation allemande durant la Seconde Guerre Mondiale, les

³⁰ Chaîne télévisée américaine d'information.

soldats américains laissaient une trace de leur avancée en territoire ennemi en dispersant le message « *Kilroy was here !* »³¹.

La deuxième moitié du XX^e siècle installe le graffiti moderne non pas dans l'engagement politique ou commercial mais dans une dynamique d'expression de soi. L'ampleur du phénomène, favorisé par Internet, n'a fait que propager une pratique artistique et son désir de subversion.

2. Un nouvel art urbain

Dès les années 1960, les rues de Paris deviennent les ateliers des artistes contemporains. En 1967, M. Daniel Buren colle des affiches dans les rues prétextant l'étroitesse de son atelier. L'étendue de la ville, selon ses dires, lui permettait une plus grande exposition au public. Auparavant, en 1962, Christo avait barré la rue Visconti (Fig. n°51.a). Son « Rideau de fer » était une création *in situ*, constituée de barils de pétrole montés les uns sur les autres. Cette œuvre désignait la ville contemporaine comme un espace de désunion politique, de séparation spatiale et sociale.

Un autre artiste, M. Gérard Zlotykamien, revendiquait l'importance d'un support pour les œuvres en milieu urbain. Lors de la Biennale de Paris en 1963, il a exposé quatre portraits peu flatteurs de dictateurs européens dont deux sont encore au pouvoir à l'époque. Les œuvres ont été dissimulées par des organisateurs soucieux de ne pas vexer les adeptes de Franco³² et Salazar³³. Suite à cet événement, l'artiste a décidé de quitter le système institutionnalisé pour parcourir la ville et présenter librement l'engagement de ses œuvres. M. Ernest Pignon Ernest (Fig. n°51.b) a également intégré la démarche de M. D. Buren et M. G. Zlotykamien. À partir de 1971, ils sont devenus les initiateurs de l'art urbain en France.

³¹ Se traduit par « Kilroy était là ». Légende d'un super soldat alimentée par les troupes américaines principalement lors de leur avancée en Normandie.

³² Dictateurs de l'Espagne entre 1938 et 1975.

³³ Dictateur du Portugal entre 1932 et 1968.

Pour les arts urbains, la rue devient un lien entre l'artiste et le public. Elle offre à la fois un environnement nouveau pour l'art et familier pour le public. Elle soustrait les œuvres d'art de leur politique de conservation et donc leurs échanges commerciaux : si une œuvre n'est pas pérenne, elle ne peut pas être vendue. Un public nouveau s'intéresse donc à l'art présent dans les rues et il devient de plus en plus attentif à cet espace. L'artiste graffeur américain Dan Witz attire l'attention sur des objets urbains du quotidien mais que personne ne remarque. Ses collages et ses peintures en trompe-l'œil surprennent le passant (Fig. n°52). À travers des grilles d'aérations ou des barreaux, il fait apparaître des motifs de corps humain avec des techniques diverses mais en restant fidèle à un style très réaliste.

D'autres interventions traitent avec une certaine ironie des faits de sociétés. Depuis une vingtaine d'année, l'artiste réunionnais, Jace, fait interagir dans une multitude de situations un petit personnage jaune baptisé « Gouzou ». Ce gentil héros sans visage est devenu la signature de l'artiste. Facilement identifiable, le message transmis par le graffeur prend tout son sens avec le support sur lequel il est peint. Jace utilise un autre type de support pour son projet « Madakao » (Fig. n°45). Il peint une série de Gouzou sur les voiles de pirogues malgaches et crée l'impression de voir s'animer les toiles sur la mer.

Les murs ne sont pas les seuls supports du graffiti. Avant tout, une importante partie du travail des graffeurs est effectuée préalablement sur des « *books* »³⁴ personnels. Ils mettent les principales idées d'un projet sur papier avant de trouver son emplacement idéal dans la ville. Parmi ces emplacements privilégiés, les rames de métro sont un parallèle parfait à l'idéologie du graffiti : le mélange entre la spontanéité d'une œuvre sur un support toujours en mouvement, le rayonnement visuel à travers la ville et surtout le rapport à l'illégalité de la réalisation. Le métro joue un rôle important dans l'expansion de cette pratique et permet de s'étendre entre les quartiers. Les nombreuses rames de métros aériens de New-York facilitent la visibilité des peintures sur les wagons.

De plus, l'idée de mouvement du métro s'accorde formellement au dynamisme du graffiti. De plus, grâce à l'espace Schengen³⁵, le graffiti se trouve une place de choix sur les trains. À l'instar du métro, il permet une visibilité inégalable et a l'avantage de traverser les frontières. Outre les wagons, les graffitis prolifèrent sur les rideaux métalliques des

³⁴ Mot anglais qui se traduit par « livres », cahier où un graffeur rassemble ses dessins sous forme de brouillons.

³⁵ Territoire européen créé en 1995 facilitant la libre circulation des citoyens et des marchandises.

devantures de commerces ou encore les camions, voire n'importe quel mobilier urbain. Dans le Paris des années 2000, le graffeur O'clock (Fig. n°53) compte parmi les plus actifs sur ces supports.

Le graffiti s'inscrit dans une culture visuelle bien présente depuis le début du XX^e siècle, il entretient un lien privilégié avec le milieu urbain et il peut se traduire sous plusieurs formes.

B. Une analyse plastique à travers les exemples d'Azyle, Does et Nunca

Les graffitis peuvent prendre différentes formes entre les tags, les *throw-up* ou les pièces. Malgré ces différenciations visuelles entre ces trois catégories, il existe néanmoins un véritable travail et une recherche artistique. Dans un premier temps, les exemples d'Azyle, spécialiste du tag, et ensuite Does, spécialisé dans le *throw-up*, nous serviront à étudier le *writing*. Puis dans un second temps, une œuvre de Nunca nous aidera à analyser le post-graffiti.

1. Azyle (Fig. n°54)

Azyle est un graffeur français qui opère depuis les années 1990 à Paris, principalement sur les rames de métro. Plus précisément, Azyle est un « vandale », c'est-à-dire un graffeur dont l'œuvre provoque une atmosphère angoissante. Les « vandales » s'inspirent de la punition scolaire dans leur peinture par son aspect de répétition des mots. Azyle est l'un des plus connus sur la scène française notamment pour avoir développé le concept de saturation du tag : un même mot répété plusieurs fois et enchevêtré les uns sur les autres au point de faire disparaître le fond. On lui doit également quelques faits d'armes, comme celui d'avoir tagué un Concorde de la compagnie aérienne Air France ou encore l'intérieur des métros parisiens. Azyle a été arrêté en juin 2007 par la cellule anti-graffiti de la police des transports de Paris.

Avec ses tags, Azyle dit : « entretenir un rapport avec l'espace ». Il associe généralement le graffiti à des endroits sombres et sales. Pour lui, le lieu choisi doit aussi avoir une histoire et être marqué par le temps et l'usure. L'entrepôt désaffecté de Dijon (France) qui lui a servi de spot³⁶, ici, nous montre que les profondeurs et les matériaux abîmés ont leur importance dans sa peinture. Toutefois, l'espace reste dans ce cas trop lumineux, c'est pourquoi le graffeur ajoute des taches de peinture noire de chaque côté pour assombrir les murs. En l'occurrence, l'intervention d'Azyle a pour objectif de rendre le fond de l'environnement méconnaissable par la saturation, ce qu'il justifie en disant qu'un support trop propre ne convient pas au « vécu » du lieu. Conformément à ce qu'il souhaite, l'emplacement propose plusieurs types de supports. Le béton, la céramique, le bois et le verre donnent chacun un aspect différent à la peinture : le béton l'absorbe et la retient tandis que la céramique provoque plus facilement des coulures. C'est là une dimension intéressante à travailler car pour Azyle les coulures collaborent à la composition et emplissent le fond plus rapidement. Dans certains autres cas, il lui arrive d'ajouter parfois un élément en bois ou en plexiglas pour équilibrer les effets de sa composition.

La spécificité d'Azyle est avant tout l'étendue de ses réalisations. Il préfère faire seul le travail de plusieurs personnes pour garder l'exclusivité de son nom sur le support. La déstructuration de son blaze³⁷ et les effets de superposition le rendent abstrait : l'ensemble constitue finalement un logo plus qu'une signature, une pièce plus qu'un tag. Les matières et les couleurs s'interpénètrent sans rompre l'enchaînement de la gamme chromatique et de la calligraphie. Ainsi, les liens se créent grâce aux effets de la peinture sur les matériaux. Azyle fait vivre le fond en posant des masses de couleurs qu'il équilibre par endroits avec des tags plus petits, le plus souvent à l'aide d'un marqueur. La saturation est bien recherchée mais pas au point d'étouffer le tag. Dans l'exemple examiné, la base des murs reste volontairement plus aérée pour apporter plus de légèreté à la composition jusqu'au tag rouge qui semble planer, imbriqué sur un bris de vitre.

³⁶ Désigne un lieu dans le langage graffiti où sont réalisées les peintures.

³⁷ Désigne l'identité d'un artiste dans le langage graffiti.

2. Does (Fig. n°55)

Does, de son vrai nom Joos van Barneveld, est un artiste hollandais reconnu de la scène graffiti internationale. Il vit et travaille à Londres. Does perfectionne son art depuis 1997, c'est-à-dire depuis qu'il a 15 ans. Cet ancien footballeur professionnel s'est reconverti dans le « *writing* » en ciblant les lettres D, O, E et S qu'il travaille sans cesse. Son blaze correspond à la conjugaison du verbe anglais « *to do* », « faire » en français. Depuis le début de l'année 2014, ses œuvres sont présentes à d'importantes expositions consacrées aux arts urbains comme « *Prism* », à Adélaïde, en Australie, ou encore « *A Major Minority* », à San Francisco aux États-Unis.

Does est un autodidacte et ses inspirations proviennent des souvenirs de son pays natal et de ses nombreux déplacements à l'étranger par le passé. Le choix de ses couleurs toujours vives et variées représente l'environnement dans lequel l'artiste a grandi et il soutient qu'elles traduisent ses émotions au moment de peindre. Il se dit également amoureux des lettres c'est pourquoi il ne travaille qu'à travers le *writing*. Il a également fondé son propre crew sous le nom de « *LoveLetters* », un collectif international d'une dizaine de membres venus d'Allemagne, de Suisse, de France et des Pays-Bas.

Le travail de Does est minutieux car l'artiste a le souci du détail. Sur la pièce réalisée à Sydney (Australie), sont réunies les principales caractéristiques de sa peinture, ce qui lui donne un style personnel. Does combine les bases *throw-up* avec un *wildstyle*, auxquels s'ajoutent plusieurs influences graphiques. Plus concrètement, la peinture comporte les éléments caractéristiques du tag. Plusieurs flèches, au centre, orientées vers l'extérieur produisent un effet de mouvement, puis deux étoiles encadrent le mot « DOES » et enfin les guillemets horizontaux à gauche stabilisent le sens de lecture. On peut également noter la présence d'une couronne à trois dents qui repose sur la lettre « O » : la reconnaissance acquise par le graffeur au sein de la communauté est ainsi rappelée. À ces éléments de base se combine un type de lettrage innovant et propre à l'artiste : Does cherche à développer les blocs de lettres dans les trois dimensions, en jouant avec les formes, les espaces et les

couleurs. La séparation claire entre les lettres crée des espaces, ce qui lui permet de privilégier les effets de relief. En outre, la superposition de lignes et blocs rectilignes se mêlant au fond, renforcent le dynamisme de la composition. Ce même fond obscur, à l'aspect brumeux, fait surgir le lettrage qui du coup, donne l'impression de se détacher du mur. Un dernier élément atteste la prouesse technique de l'artiste : il s'agit du bas de la pièce qui reflète le tag à la manière de la surface ambulante de l'eau. C'est là une autre manière de renforcer la perspective, à travers le mouvement.

3. Nunca (Fig. n°56)

C'est dans les années 1990 que le brésilien Nunca commence à s'intéresser aux graffitis. Les rues de São Paulo sont à cette époque le support du mouvement *pixo*. Il réalise ses premières interventions à l'âge de 12 ans. Aujourd'hui, Nunca est l'un des artistes les plus célèbres du Brésil et sa renommée est mondiale. Il a participé à la décoration de la façade de la *Tate Modern*³⁸ de Londres, dans le cadre de l'exposition « *Street Art* », en 2008, ce qui a fait de lui le plus jeune artiste à recevoir une commande d'un grand musée. En 2011, il est invité à peindre deux sections du mur de Berlin sur lequel il choisit de représenter un poing géant qui brise le mur en morceaux. Il participe également au projet du *Kelburn Castle* avec Os Gêmeos (Fig. n°37).

Le mot « *nunca* » se traduit par « jamais » en français. Par le choix d'un tel pseudonyme, l'artiste veut affirmer son détachement face aux contraintes culturelles et psychologiques. Ce nihilisme est perceptible dans ses œuvres, comme c'est le cas, par exemple, dans une fresque peinte à Miami (États-Unis) en 2009. Les graffitis de Nunca font référence aux traditions brésiliennes. Ils représentent des figures indigènes marquées par la culture postcoloniale qui règne dans le pays. Si l'art et la culture indigènes l'inspirent c'est parce que, selon lui, les brésiliens ont : « *quelque chose d'indigène, dans la culture, dans le sang.* »³⁹ L'artiste revendique le métissage propre au Brésil : il fait se confronter la société contemporaine avec les anciens peuples indigènes. Il dénonce l'invasion de la culture

³⁸ Musée créé en 2000 regroupant la collection d'art contemporain britannique.

³⁹ Interview de Nunca : http://www.designwars.com/graffiti_streetart/nunca-graffiti-artist/

urbaine et les effets néfastes de la modernisation sur les populations autochtones à travers la présence de nombreux bijoux, de bouteilles de vin et des accessoires de mode. Parmi ces objets apparaissent trois mains qui semblent appartenir à des personnages qui seraient noyés sous une masse de bijoux.

Nunca travaille d'abord sur de larges aplats de couleurs qui forment le fond de ses œuvres. Il apporte ensuite des détails et produit en particulier un effet de gravure en multipliant les tracés parallèles. Les reliefs, les ombres et les contours sont aussi suggérés par ces mêmes traits dont l'épaisseur varie en fonction des outils employés (la bombe ou le pinceau pour plus de précision). Les couleurs ocre rouge qu'il utilise dans la majorité de ses fresques rappellent celles que les tribus brésiliennes s'appliquaient sur le corps lors de rituels. Une autre particularité de l'œuvre de Nunca est l'improvisation : bien évidemment, il s'appuie sur un croquis, mais il se laisse beaucoup de liberté dans son travail lorsqu'il se retrouve face au mur. Son inspiration prend alors le dessus. Très souvent, il peint les visages des personnes qu'il croise dans la rue ou des détails physiques. Il est probable que la main représentée à gauche de l'œuvre étudiée, ornée de bagues et d'une montre dorée soit celle d'un passant ayant croisé son chemin peu avant qu'il ne peigne.

Partie 2.

Un art confronté à la justice

Chapitre 1 – Une pratique artistique au cadre juridique complexe

A. Le graffiti : la reconnaissance d'une pratique illégale

Un art se définit par un ensemble d'objets ou de mises en scène créés et destinés à produire chez l'homme, un état particulier de sensibilité, plus ou moins lié au plaisir esthétique⁴⁰. Le graffiti répond à ces critères. Mais cette pratique n'a qu'une trentaine d'années, quarante, tout au plus. En comparaison avec d'autres, c'est une forme d'expression très récente dans l'histoire. La question se pose de son intégration ou non dans l'art en tant que tel et par conséquent, sa conformité à l'égard de la loi. Pour ce faire, il faut d'abord parvenir à considérer le graffiti comme un mouvement artistique propre.

1. L'équité du graffiti en tant qu'art

La question fait toujours autant débat, à savoir s'il faut considérer le graffiti comme un art ou pas. Il n'y a malheureusement que peu d'éléments de réponses, tant le sentiment général à propos de cette interrogation est partagé. Pour beaucoup de personnes, cette pratique reste interdite par la loi et ne peut donc être tolérée par les institutions. Mais au-delà de l'aspect juridique, il est aussi difficile de parler d'art, pour une partie du public, lorsque la pose d'un graffiti entraîne une dégradation de biens privés. Enfin, selon d'autres, ces interventions urbaines traduisent un mouvement social et non pas artistique.

Bien que le graffiti parvienne à être progressivement accepté par la population, il y a encore des divergences d'opinions. En effet, l'apparence et le style d'un graffiti tiennent une place déterminante dans l'appréciation des passants. Nous entendons par là qu'une grande fresque détaillée et colorée a plutôt tendance à plaire au public, alors qu'un tag indéchiffrable et monochrome ne suscite pas beaucoup d'intérêt quand il ne provoque pas le rejet. Pourtant, ces deux types de graffitis sont issus d'une même culture et sont

⁴⁰ Définition du dictionnaire Larousse 2013.

parfois réalisés par le même graffeur. On peut conclure que si le public est hermétique au tag c'est, d'une part, parce que la démarche ne semble concerner que les personnes initiées et, d'autre part, parce que les préjugés persistent : le tag ne pourrait être fait que par des délinquants et seules les fresques témoigneraient de la compétence des artistes. Et pourtant, malgré ces avis contrastés, il est indéniable que le graffiti a fait son entrée sur le marché de l'art.

Certains acteurs du marché se sont intéressés au graffiti à partir du moment où un public amateur a commencé à se définir. Cet art jeune s'est rapidement retrouvé au centre d'échanges commerciaux. Des galeristes ou autres collectionneurs ont organisé des événements pour lancer un plus grand nombre d'artistes sur le marché. En mars 2009, M. Alain Dominique Gallizia⁴¹ a ouvert son atelier à plus d'une centaine de graffeurs pour réaliser des peintures sur toiles qui seront présentées et vendues lors d'une exposition intitulée « T.A.G », au Grand Palais⁴². Cet événement bouleverse la communauté du graffiti.

Le succès de cette exposition, organisée par un simple amateur, a démontré que cette pratique pouvait être détournée de ses intentions premières. Le graffiti avait déjà été présenté dans plusieurs galeries, mais il n'avait encore jamais fait l'objet d'une exposition, à lui seul, dans un haut lieu de la culture, en France. C'est une première pour le pays. Les principales critiques avancées ont souligné la spéculation financière dont le tag a été l'objet : le marché a favorisé les échanges d'une pratique qui, au départ, se voulait hors des circuits financiers. Pour une partie de la communauté, c'est une dénaturation. Certains artistes sont pointés du doigt pour avoir cédé à un besoin de reconnaissance uniquement financier. Quand au collectionneur M. A. D. Gallizia, il lui a été reproché son opportunisme. Ce qui ne l'empêchera pas d'organiser en 2011 une vente aux enchères de graffiti au profit de l'association SOS Racisme⁴³.

Il faut reconnaître que l'appât du gain incite les nouveaux graffeurs, en manque de reconnaissance, à privilégier le circuit du marché, au détriment de la notoriété acquise dans la communauté des graffeurs. Mais ce n'est pas le cas de tous. Jonone, un artiste d'origine américaine et installé depuis 1987 à Paris, par exemple, (Fig. n°57) a été l'un des premiers à

⁴¹ Architecte et collectionneur de graffiti.

⁴² Monument parisien édifié en 1897 pour l'Exposition Universelle de 1900.

⁴³ Association française créée en 1984 pour la lutte contre les discriminations raciales.

faire son entrée sur le marché de l'art, mais seulement après avoir été révélé par la rue. Un autre artiste qui est parvenu à concilier sa place entre les deux, il s'agit de Jace : côté à 3 000 euros le mètre carré d'une peinture sur toile par des spécialistes, il conserve son anonymat lors de ses expositions et intervient toujours discrètement dans sa ville. D'autres, en revanche, à l'image de Mr. Brainwash (Fig. n°58), ne peignent plus dans la rue pour ne pas prendre le risque de ternir leur image et préfère assurer la vente de leurs œuvres. Incontestablement, le marché dénature le graffiti mais, il faut reconnaître qu'il a apporté une ouverture au public et qu'il a ainsi œuvré à la transformation de l'approche qu'on avait de lui. En entrant dans les galeries et les espaces culturels, le graffiti a acquis le statut de pratique artistique contemporaine. Ce faisant, son aspect marginal s'est amenuisé, au risque qu'il se détache de son lien avec la rue.

Que le graffiti trouve reconnaissance dans le monde de l'art est une chose... Une reconnaissance aux yeux de la loi en est une autre.

2. Une pratique sous permissions

La pratique de cet art entretient une longue histoire tumultueuse avec la justice. Sans autorisations, la peinture de rue ne peut pas être reconnue et elle est même réprimandée. Le statut juridique de cet art est complexe : d'un côté, l'Etat pourchasse et punit les auteurs de graffiti, de l'autre, sous le coup de la reconnaissance par le milieu artistique, il a aussi tendance à les encourager, du moins certains jeunes talents et sous certaines conditions.

Pour que le graffiti soit autorisé dans le cadre urbain, le propriétaire du support doit donner son accord au peintre. Selon le type de support mural, selon qu'il appartient à un domicile privé ou qu'il dépend d'institutions publiques, le contrat entre les deux parties peut être soit oral soit écrit. En cas d'entente, l'œuvre ne sera légale que si elle est faite dans le respect des règles de droit : règles d'urbanisme, droit d'auteur, ou encore d'absence d'incitation à la haine, par exemple. À défaut, le statut de l'œuvre reste illégal et cela malgré l'accord passé. C'est pourquoi, depuis qu'elle a été l'objet d'une condamnation en 1999 pour dégradation

de biens, l'artiste Miss Tic demande dorénavant systématiquement les autorisations des propriétaires des supports sur lesquels elle intervient.

Dans la plupart des cas, il n'y a pas d'accord. L'œuvre est alors illégale puisqu'elle ne respecte pas le droit à la propriété. En revanche, s'il y a autorisation du propriétaire mais que l'œuvre ne respecte pas les autres règles du droit, le graffeur n'est plus l'unique responsable de l'infraction aux yeux de la justice. Par exemple, si le tag enfreint les règles de l'urbanisme, le propriétaire du support est considéré comme fautif puisque c'est à lui de s'y conformer. En revanche, en cas de non respect du droit d'auteur, seul le graffeur est coupable. Enfin, si l'œuvre contient un message incitant à la haine ou la violence, alors les deux parties sont tenues pour responsables, l'une autant que l'autre.

Ainsi, par exemple, en 2010, le maire de la commune de Billère⁴⁴, M. Jean-Yves Lalanne a fait réaliser une fresque ornant un bâtiment public, en hommage aux familles de sans-papiers expulsées du territoire français, intitulée « fresque des expulsés » (Fig. n°59). Le Préfet des Pyrénées-Atlantiques a décidé de porter l'affaire devant le Tribunal administratif de Pau sous le prétexte que l' élu était sorti de son devoir de neutralité à l'égard de la politique menée par le gouvernement. Sans convoquer M. J-Y. Lalanne, pas plus que son avocat ou les auteurs de la fresque, le tribunal a jugé en faveur de l'annulation de la décision du maire, évoquant le parti pris politique de l'œuvre. Cet exemple nous montre que le graffiti demeure un sujet sensible. L'engagement et les revendications faites à travers cet art ne sont pas autant tolérés que s'il s'agissait d'une autre forme d'art. Fort heureusement, d'autres exemples nous prouvent que le graffiti s'intègre de plus en plus dans la société.

Nous voudrions prendre un exemple proche de nous pour montrer que lorsqu'un artiste souhaite s'exprimer de son propre chef sur les murs d'un bâtiment public, la permission qui lui est accordée est soumise à un engagement moral de sa part et à l'accord de diverses institutions. Nous détaillerons les démarches administratives nécessaires à travers le récent exemple du graffiti de Nacre à l'Université de Pau (Fig. n°23). Un dossier présentant l'œuvre générale du peintre et les esquisses de son projet a été adressé à la présidence de l'université. Avec son accord de principe, l'artiste devait s'engager à suivre certaines

⁴⁴ Commune du département des Pyrénées-Atlantiques en région Aquitaine.

directives : ne pas faire apparaître de publicité, suivre un thème abordable pour le public et donner la possibilité à l'université de toujours disposer de son mur. Ensuite, le dossier est transmis au bureau des affaires juridiques de la faculté afin de juger de la pertinence de l'intervention artistique et, en parallèle, à un bureau des affaires du patrimoine pour estimer si l'œuvre porte atteinte à une façade protégée ou non. Après avoir examiné le projet par ces différents bureaux, la fresque peut être réalisée et le peintre est en mesure de fournir un justificatif de son statut d'artiste peintre.

Les graffitis deviennent peu à peu un art de la société contemporaine. Faut-il encore que leurs auteurs soient reconnus.

B. Le statut de l'artiste

L'artiste, pour le définir en quelques mots, est une personne qui produit des œuvres suscitant une émotion ou un sentiment et invitant à la réflexion. Selon la définition usuelle « il exerce un savoir-faire, un art ou une technique appartenant aux beaux-arts » (Larousse). Dans ces termes, on comprend que les graffeurs ne soient pas aussi facilement considérés en tant qu'artistes puisque leur pratique n'entre pas dans les catégories et les genres artistiques traditionnels. Si peu à peu, certains intègrent les institutions, les peintres qui s'exercent dans la rue n'ont pas le même statut et leur droit d'auteur peuvent être remis en questions.

1. La difficile reconnaissance de l'artiste graffeur

Quelques rares graffeurs intègrent le marché de l'art. Quant aux autres, qui exercent leur pratique dans l'environnement urbain et il n'est pas facile pour eux d'être considérés en tant qu'artistes. Les difficultés rencontrées pour obtenir cette reconnaissance proviennent principalement de trois éléments caractéristiques de leur peinture :

- Le support : le fait que les graffeurs travaillent sur des murs est un obstacle à leur reconnaissance artistique dans la mesure où leur production ne peut faire l'objet d'un échange économique. Or, comme nous l'avons observé précédemment, le principal moyen pour le graffiti de gagner sa légitimité est d'intégrer ces échanges, ce qui, par ricochet, confère le statut d'artiste à son auteur. De plus, un support soumis aux aléas de la rue est exposé à un fort risque de détérioration, ce qui est en contradiction avec la loi du marché pour laquelle qu'une œuvre doit être peu altérable dans le temps. Par ailleurs, le propriétaire du mur peut recouvrir ou effacer la peinture, ce qui est un autre obstacle à sa conservation.
- La lisibilité : Dans le cas du *writing*, en particulier, la recherche de lettrages originaux rend la lisibilité du mot complexe. Le public se sent généralement exclu de la démarche de l'auteur. La seule reconnaissance que ce dernier puisse obtenir est celle des autres graffeurs. S'il veut être connu du grand public, l'artiste doit choisir d'autres supports ou passer par des expositions.
- La délinquance : Depuis l'origine, le graffiti est considéré depuis le départ comme une forme de vandalisme. Nous avons vu que les lois l'autorisent uniquement sous certaines conditions, et encore... Mais les institutions sont face à un dilemme : ou bien réduire ce qui est considéré comme un acte de délinquance ou bien favoriser l'émergence de jeunes artistes talentueux et ainsi participer à une forme d'intégration de la jeunesse, ce qui constitue un objectif important des politiques publiques urbaines. Dans les années 1980, prenant position dans ce dernier sens, la RATP a mis en place une campagne publicitaire⁴⁵ en employant le graffeur new-yorkais Futura 2000, dans le but de canaliser la pratique du graffiti. Mais on doit reconnaître que le résultat d'une telle initiative n'a été que bien relatif.

Face à ces obstacles, les graffeurs cherchant à faire reconnaître leur travail sont incités à utiliser d'autres supports. De plus en plus, les artistes se tournent vers le graffiti sur toile. Ce support, qui nécessite des compétences supplémentaires, présente l'avantage d'être plus facilement toléré par le public et plus aisément échangé sur le marché. Mais ce sont les expositions de ces toiles, comme au Grand Palais, ou encore les commandes des musées, comme la *Tate Modern*, qui jouent un rôle déterminant dans l'attribution du statut d'artiste aux graffeurs. L'ouverture de cet art au grand public permet, en effet, une visibilité plus

⁴⁵ Campagne publicitaire « Ticket chic, ticket choc ! » mise en place en 1982.

importante et, donc, une ouverture de cette culture graffiti. Des associations et organismes culturels vont d'ailleurs dans le même sens en mettant également en contact le public avec une pratique intégrée à des manifestations artistiques et culturelles. Quelques artistes peuvent aussi acquérir une certaine reconnaissance, passant ainsi d'une forme de vandalisme à une activité légale, en d'autres termes, en troquant le statut d'amateur pour celui de professionnel. Il arrive que des graffeurs d'expérience s'orientent vers des activités professionnelles ressortissant au domaine des arts appliqués. Tel est le cas de Nacre qui offre ses services de peintre à diverses entreprises, à des commerces, à des municipalités et, bien sûr, à des particuliers qui le demandent.

Si le statut d'artiste peut être attribué aux graffeurs, leur droit d'auteur ne s'applique pas aussi simplement dans la mesure où, aux yeux de la loi, ils continuent d'être considérés comme ayant une activité illégale.

2. La complexe question des droits d'auteur

En France, le droit d'auteur est réglementé par le Code de la Propriété Intellectuelle (CPI) du 1^{er} juillet 1992 qui rassemble l'ensemble des droits en matière de propriété intellectuelle⁴⁶. Ce code énonce les droits dont dispose un auteur ou un groupe de personnes qu'il mandate, sur des œuvres originales. Le droit d'auteur comprend deux attributs :

- Le droit moral, qui respecte l'intégrité d'une œuvre et accorde la paternité à son auteur. Selon l'article L. 121-1 du CPI, ce droit est inaliénable et imprescriptible. Il se compose lui-même de quatre droits :
 - Le droit de divulgation,
 - Le droit de paternité,
 - Le droit au respect de l'œuvre,
 - Le droit de repentir ou de retrait.
- Le droit patrimonial, qui donne l'exclusivité des profits et de l'exploitation d'une œuvre durant toute la vie de l'artiste et, à ses héritiers, les soixante-dix années

⁴⁶ Source : <http://www.sacem.fr/>

suivantes, au terme desquelles l'œuvre entre dans le domaine public. Ce droit se divise en deux catégories :

- Le droit de reproduction,
- Le droit de représentation.

Le droit d'auteur ne s'exerce pas dans tous les pays de la même manière. Par exemple, en Allemagne, une exception parle de liberté de panorama. Parallèlement au droit d'auteur, cette liberté autorise la reproduction d'œuvres protégées se situant dans l'espace public : comme c'est généralement le cas pour le graffiti, ils sont légalement reproductibles à l'intérieur, comme à l'extérieur, des frontières allemandes. En 2011, une proposition de loi similaire à la liberté de panorama a été rejetée en France.

En cas d'accord avec le propriétaire du support, les œuvres du graffiti ne posent pas de problématique particulière en termes de droits d'auteur. En revanche, la question est tout autre si ce même propriétaire n'a pas autorisé l'intervention sur son bien. Ce n'est pas tant le caractère illégal de l'œuvre qui est remis en cause, mais plutôt celui de l'action qui la matérialise. Ce qui voudrait dire qu'un acte de vandalisme qui engendrerait une peinture annulerait le bénéfice d'un quelconque droit sur l'œuvre pour son auteur. Pour préciser cette théorie, citons l'exemple suivant : en 2006, suite à une demande de la SNCF de faire interdire la publication de photographies de wagons tagués, la Cour d'appel de Paris reconnaît ces graffitis, les qualifiant d'œuvres éphémères, au même titre que des sculptures sur glace par exemple, ce qui peut nous laisser penser que ce type d'œuvre est soumis à des droits d'auteur. Toutefois, la Cour d'appel n'a en l'occurrence rien précisé de plus à ce propos.

En outre, l'article 322-1 du Code pénal proscriit le fait de tracer des inscriptions ou des dessins sans autorisation sur les façades, les véhicules et la voie publique. Dès lors, si un artiste réalise une œuvre dans l'illégalité, il n'en résulte pas nécessairement un droit d'auteur et le peintre est même privé de son droit moral sur elle. Mais en cas d'absence de preuve du caractère illicite d'une œuvre, celle-ci bénéficie de la protection accordée par la loi sur la propriété littéraire et artistique (PLA), une des branches de la propriété intellectuelle.

Dans les faits, il est plutôt rare qu'un artiste revendique un droit sur une œuvre réalisée illégalement, au risque d'être poursuivi en justice pour vandalisme. Par exemple, en 1999, Miss Tic a été condamnée pour dégradation de biens. Depuis, pour chacune de ses

interventions, elle demande l'autorisation des propriétaires des supports. Ainsi, elle ne se trouve pas dans l'illégalité et elle peut faire exercer son droit d'auteur. Par l'intermédiaire de la société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques (ADAGP), l'artiste a d'ailleurs poursuivi des photographes qui reproduisaient ses œuvres et les mettaient en vente car l'article L. 122-4 du CPI indique que toute reproduction faite sans le consentement de l'auteur ou de ses mandataires est illicite.

De façon plus générale, la reconnaissance grandissante du graffiti, durant ces dernières années, conduit à la question d'une possible évolution des lois qui, actuellement, reconnaissent le statut d'œuvre d'art mais privent du droit d'auteur. Même si certains artistes sont connus et que leurs œuvres se vendent en galerie ou sont exposées dans des musées, il semble difficile de voir évoluer la justice sur ces questions et cela pour plusieurs raisons. D'abord, accorder un droit d'auteur reviendrait indirectement à encourager des actes illégaux. Ensuite, nettoyer les graffiti représente un coût pour les collectivités. De plus, l'opinion publique n'a pas majoritairement changé d'avis concernant cette pratique : pour elle il s'agit de vandalisme. Enfin, il n'est pas simple pour la loi d'accorder un traitement particulier à une fresque, aussi enrichissante soit-elle pour la ville, et de ne pas le faire pour un tag, qui n'évoque pas le même intérêt du public.

Nous pouvons conclure que l'artiste graffeur peut être légitimement reconnu comme l'auteur d'une peinture et hériter de certains droits sur celle-ci. Mais la présence de ses graffitis dans l'espace public urbain pose la question de leur propriété.

C. La place de l'œuvre.

L'œuvre d'art est un produit humain qui remplit une fonction esthétique. Un graffiti est rarement qualifié comme tel, sauf s'il est exposé dans un musée ou dans une galerie. Dans le milieu urbain, c'est principalement le public qui décide d'attribuer à ces réalisations le statut d'œuvre d'art ou non en se basant sur son propre jugement. Mais la présence des graffitis dans l'espace urbain les expose à des risques tel que l'usure, la destruction, ou encore le

vol. Face à la fragilité de ces peintures, il convient de déterminer à qui elles appartiennent afin de leur proposer une protection.

1. La question de la propriété de l'œuvre.

La propriété est le droit d'user et de disposer des choses de la manière la plus absolue tant que cela n'enfreint pas la loi. Nul ne peut être contraint de céder sa propriété, si ce n'est pour une cause d'utilité publique, et moyennant au préalable une indemnité. La propriété d'une chose mobilière ou immobilière, donne droit sur tout ce qu'elle produit, et sur ce qui s'y joint accessoirement naturellement ou artificiellement. En d'autres termes, un propriétaire possède le droit de faire profit de son bien, de le détruire, d'y assembler des éléments ou de transférer sa propriété en échange d'une contrepartie.

Dons, si un graffiti apparaît sur un mur, le propriétaire du support acquiert tout ce qui se joint à son bien, avec ou sans l'accord de l'auteur d'une intervention sur ce bien et, au risque de violer le droit moral de l'artiste et le respect de l'intégrité de son œuvre. Toutefois le contexte d'un graffiti est particulier. La peinture peut être exécutée sur un mur de l'espace public comme un autre. Quel que soit le support, l'œuvre est avant tout destinée aux passants. On peut alors penser que le graffiti appartient à tous les habitants de la ville à qui il serait autorisé un droit de regard sur son intégrité de l'œuvre. Mais il s'agit là d'une utopie.

Pour Maître Pierre Lautier, avocat spécialiste des questions de propriété intellectuelle, le graffiti est un art éphémère qui est, par définition, attentatoire à des biens privés. Le graffeur a des droits d'auteur, mais on ne peut pas empêcher le propriétaire du support de repeindre l'œuvre d'un artiste sachant que sa peinture a vocation à disparaître un jour. Selon lui, on ne peut donc pas se reprocher au propriétaire du support d'effacer un graffiti réalisé de manière illicite sur son bien. La justice lui donnera raison, précisément à cause du caractère illégal de l'intervention.

Cependant, dans le cas où l'œuvre est réalisée légalement, un des principes du droit d'auteur stipule que la propriété de l'œuvre est indépendante de la propriété de son support, sauf en cas de cession des droits d'auteur à son profit. D'après cette source, le

propriétaire du support ne peut pas être celui de l'œuvre. À titre de comparaison, le propriétaire d'un livre possède le support, en l'occurrence le livre, mais pas l'œuvre littéraire qu'il contient. En France, le propriétaire d'un mur n'a donc pas les droits qui sont reconnus si l'œuvre est légale. L'artiste décide seul de l'intégrité de son travail. En revanche, dans le monde anglo-saxon (aux États-Unis et en Angleterre principalement), le droit au respect de l'intégrité de l'œuvre n'existe pas. L'auteur ne peut alors pas empêcher le propriétaire du support d'user de son bien et donc de l'œuvre qui y est réalisée.

Notons également, la distinction entre droit moral et droit patrimonial au sujet du graffiti n'est pas toujours claire. À ce sujet, Me Lautier a déjà représenté des graffeurs devant la justice. En 2009, dans le cadre de l'exposition « Né dans la rue-Graffiti », à la Fondation Cartier⁴⁷, le travail d'un *writer* était exposé à travers une série de photographies. Mais l'artiste n'avait pas donné son accord pour l'exploitation de ses peintures. Il a été conclu que les photos des graffitis constituaient une œuvre collective, le photographe ayant autant de droit les concernant que le graffeur lui-même. Il n'a été reconnu à l'artiste que la paternité des œuvres, mais pas leur exploitation.

La plupart des graffitis étant réalisés illégalement dans le milieu urbain, leur propriété n'est pas proclamée, ce qui les expose à divers risques de dégradations.

2. Des œuvres ouvertement exposées aux risques

Comme c'est le cas du site des *Five pointz* de New York (Fig. n°60), beaucoup de bâtiments désaffectés sont détruits ou en passe de l'être et font disparaître avec eux les fresques qui les ornaient. D'autres sont réhabilités par les collectivités bien qu'ils soient devenus des hauts lieux du graffiti. À Paris, notamment, la piscine Molitor, dans le seizième arrondissement, rouvre ses portes en 2014 après avoir été investie par les graffeurs et avoir servi de cadre à diverses manifestations urbaines, depuis sa fermeture en 1989. Les peintures qui recouvraient les bassins et les murs ont donc disparues. Autre exemple avec les Magasins Généraux de Pantin, où étaient stockées les saisies des douanes jusqu'en 2004

⁴⁷ Fondation française d'art contemporain créée en 1984.

et qui avaient été recouverts de tags en tous genres. Les locaux seront dorénavant occupés par une société publicitaire d'ici 2016, là encore au détriment des peintures.

Ce genre de travaux est fréquent. Mais, puisque le graffiti est par nature un art éphémère, peu de personnes ne se préoccupent de la disparition de certaines peintures qui, pour certaines, mériteraient une reconnaissance plus importante avant de disparaître.

L'arrivée des graffeurs sur le marché de l'art constitue un autre risque pour les œuvres. La côte des peintres ne cessant pas d'augmenter, la proximité des œuvres avec le public incite parfois à quelques incivilités. Cela semble correspondre à une réponse au prix important attribué à certaines peintures. De fait, de plus en plus souvent, le graffiti est exposé à des vols. Les travaux de Banksy, par exemple, constituent des cibles privilégiées, comme le montre la série d'exemples suivants. En février 2013, l'œuvre connue sous le nom de « *Slave Labor* » (Fig. n°61) disparaît du mur d'une boutique du quartier de *Wood Green*⁴⁸ à Londres. Elle est retrouvée entre les mains de la *Fine Art Auctions Miami*⁴⁹ (FAAM) qui a estimé la pièce entre 500 000 et 700 000 dollars, soit entre 375 000 et 525 000 euros. Sous la pression populaire, l'œuvre a finalement été restituée et remplacée dans sa situation initiale. Mais, en mai 2013, malgré une protection en plexiglas, l'œuvre s'est à nouveau retrouvée dans une vente aux enchères de la *Covent Garden* de Londres. Cette fois-ci, un élu du quartier et membre du gouvernement anglais, M. Alan Strickland, a fait part du vol auprès de l'*Art Council*, l'organisme national de promotion des arts en Grande-Bretagne. M. A. Strickland a fait suivre son action à travers les réseaux sociaux pour sensibiliser le plus grand nombre possible de personne à sa cause et a demandé à la maison de ventes de prouver que l'obtention de l'œuvre avait été faite légalement. Bien que l'entreprise puisse éventuellement apporter les justifications nécessaires, cela n'a pas empêché les habitants du quartier d'affirmer leur attachement à une œuvre qui leur a été offerte par l'artiste. De son côté, la maison de ventes s'est défendu, en affirmant la légalité de l'œuvre et en ne fournissant qu'aux acheteurs les informations nécessaires. « *Slave Labor* » ne sera pas rendu mais bel et bien vendu le 2 juin 2013 pour la somme de 1,1 million de dollars. Pourtant, en 2012, un anglais avait été condamné à une peine de prison pour avoir volé l'œuvre de Banksy, « *Sperm Alarm* » (Fig. n°62, 63), sur la façade d'un hôtel et essayé de la

⁴⁸ Quartier de Tottenham, nord de Londres, Angleterre.

⁴⁹ Maison de vente aux enchères de Miami, États-Unis.

vendre sur Internet. Sur le site de la FAAM, un autre pochoir de l'artiste est en vente, « *Wet Dog* » (Fig. n°64), réalisé en 2007 à Bethléem, en Cisjordanie. On pourrait croire que l'artiste est lui-même à l'origine de ces ventes, mais lui et son entourage a toujours exprimé leur désaccord de principe des ventes de graffiti. Depuis ces événements, Banksy et son équipe ont mis en place un service d'authentification de ses pochoirs sous le nom de *Pest Control*⁵⁰, dans le but d'être la seule structure habilitée par l'artiste à vendre les œuvres, si besoin est.

Banksy n'est pas le seul artiste à s'être fait voler dans la rue. En son temps, Basquiat était aussi la cible des vols. Mais le phénomène ne choquait pas autant qu'aujourd'hui. Au contraire, il était plutôt amusant de voir que des personnes pouvaient détacher un morceau de mur comme ils auraient décollé des affiches leur plaisant. Dans la mesure où le vandalisme est inhérent au graffiti, il n'y a, en un sens, rien d'étonnant à ce qu'ils soient eux-mêmes objets de vols.

Soumis à divers risques, le graffiti n'a longtemps pas été considéré par la justice comme une pratique artistique dont il faudrait protéger la mémoire. Pourtant, cet pratique semble se concilier peu à peu avec la loi.

Chapitre 2 – Une pratique décriée par les pouvoirs publics qui trouve progressivement sa place dans la société

A. Une peinture condamnée par la loi

Le graffiti a longtemps été assimilé à un acte de délinquance, bien que le jugement du public ait évolué depuis l'apparition du post-graffiti. Mais l'amalgame fait avec la dégradation est toujours notable. Les pouvoirs publics, quant à eux, ont toujours été méfiants vis-à-vis de cette pratique et, dans ce contexte, les infractions commises par les graffeurs ont remis en cause la crédibilité des autorités et de la sécurité. En réponse, on a assisté à la

⁵⁰ Service en ligne : http://www.pestcontroloffice.com/AuthForm_Prints.asp

criminalisation de ces nouveaux « délinquants », comme cela est le cas en France. C'est ainsi que, malgré la reconnaissance grandissante du graffiti, les risques encourus restent les mêmes selon la loi.

1. Le lien étroit du graffiti avec le vandalisme

Dès les débuts du tag, à New-York, la question de savoir s'il s'agit d'une pratique artistique ou d'un acte de vandalisme divise l'opinion. Encore récemment, le journal « *New York Sun* » s'offusque contre le « *New York Times* » qui ne traite, selon la rédaction du « *Sun* », que du point de vue artistique. Il est alors conclu : « Le *Times* fournit le discours idéal pour une génération qui refuse de grandir »⁵¹. Le débat prend place dans les médias puis entre les citoyens. Pour une partie d'entre eux, la prolifération des graffitis donne le sentiment que leurs quartiers sont totalement délaissés par les municipalités, ce qui renforce la sensation d'insécurité. La crainte du public est renforcée par les stéréotypes véhiculés par les médias. Inévitablement, la démarche des graffeurs apparaît comme peu compréhensible et leurs œuvres sont considérées comme des agressions.

Pour changer l'opinion, il devient nécessaire de différencier la pratique du tag de celle du vandalisme. En effet, la seconde n'est pas considérée comme un art du lettrage. Il est évident que les mots peints à la bombe aérosol ne sont pas tous exécutés par des personnes en lien avec la culture du graffiti puisque l'accessoire est accessible à n'importe qui. Le tag peut apparaître comme un moyen simple pour laisser un message personnel ou injurieux, sans véhiculer les codes d'une pratique artistique. Un exemple récent le démontre : l'entrée de la basilique du Sacré Cœur à Paris (Fig. n°65) a été recouverte de graffitis dans la nuit du 18 au 19 mars 2014. Derrière cet acte se cache un groupuscule commémorant la « Commune »⁵² de Paris : aucun de ces tags n'est le travail de *writers*.

Mais, dans certains cas, l'ambiguïté vient des graffeurs eux-mêmes. Certains revendiquent l'appartenance de leur pratique à cette valeur mais selon des codes bien précis et surtout

⁵¹ Editorial du *New York Sun* de juillet 2002.

⁵² La basilique est édifiée sur la colline de Montmartre en 1875, là où ont eu lieu les événements de la semaine sanglante. Des milliers de Communards défendant une république laïque furent abattus par l'armée de Thiers.

sans violence. Il s'agit avant tout de conserver le lien avec l'illégalité de leur peinture. Par exemple, ils favorisent le vol des bombes de peintures plutôt leur achat, ou encore ils s'introduisent clandestinement dans des espaces sécurisés pour peindre.

Les incivilités de ces graffeurs ne rassurent pas les citoyens mais aussi et surtout les pouvoirs publics, et ce, principalement pour deux raisons. D'abord parce que les opérations de nettoyage sont très coûteuses, la main-d'œuvre importante et les délais très longs. Ensuite, cette crainte s'explique par l'insécurité que les tags révèlent puisqu'ils défient les systèmes de surveillance mis en place. De fait, les peintures se sont multipliées dans des lieux pourtant contrôlés par des caméras ou des gardiens, comme c'est le cas dans les réseaux de transport. Il s'agit pour les pouvoirs publics de garder crédibilité aux yeux de la population. Car si de simples graffeurs parviennent à déjouer les services de sécurité, qu'en est-il pour la sécurité nationale et le risque terroriste ?

Les gouvernements veulent alors dissuader les graffeurs par des sanctions lourdes, qui paraissent même exagérées dans certains cas, plutôt que de reconsidérer l'efficacité de la protection des espaces sensibles. Ils votent alors des lois pour condamner les auteurs d'une pratique qui a longtemps traduit les difficultés de la société (chômage, crise des banlieues, inégalité sociale). Peut-être pour dissimuler ces problèmes au grand public.

Dorénavant, le graffiti qui a beaucoup évolué depuis son apparition, revendique davantage son statut artistique, une évolution que la législation française a du mal à suivre. Cela est particulièrement le cas en France.

2. Le processus de criminalisation du graffiti en France

Sans autorisation de l'agglomération, la pratique du graffiti dans les lieux publics est interdite. Plusieurs articles de lois du Code Pénal⁵³ traitent de ce type de dégradation sur des objets destinés à l'utilité publique. Les deux articles suivants semblent suffisamment complets et définissent précisément les peines encourues pour ce type de dégradation.

⁵³ Source : <http://www.legifrance.gouv.fr/>

- Article 257. – « Quiconque aura intentionnellement détruit, abattu, mutilé ou dégradé des monuments, statues et autres objets destinés à l'utilité ou à la décoration publique, et élevé par l'autorité publique ou avec son autorisation, sera puni d'un emprisonnement d'un mois à deux ans et d'une amende de cinq cents francs à trente mille francs. » (Aujourd'hui de quarante à quatre mille six cent euros).
- Article 322. – « La destruction, la dégradation ou la détérioration d'un bien appartenant à autrui est punie de deux ans d'emprisonnement et de trente mille euros d'amende, sauf s'il n'en est résulté qu'un dommage léger. »

Ce second article est complété par l'article 322-1 qui stipule que « 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 trois mille sept cent cinquante euros d'amendes et d'une peine de travail d'intérêt général lorsqu'il n'en est résulté qu'un dommage léger ».

L'article 322-2 rehausse la sanction à sept mille cinq cents euros d'amende lorsque « le bien détruit, dégradé ou détérioré est destiné à l'utilité ou à la décoration publique et appartient à une personne publique ou chargé d'une mission de service publique ».

Les peines peuvent aller jusqu'à sept ans d'emprisonnement et cent mille euros d'amende d'après l'article 322-3-1, lorsque la dégradation porte sur « un immeuble ou un objet mobilier classé ou inscrit en application des dispositions du code du patrimoine ou un bien culturel exposé, conservé ou déposé, même de façon temporaire, soit dans un musée de France, une bibliothèque, une médiathèque ou un service d'archives, soit dans un lieu dépendant d'une personne publique ou d'une personne privée assurant une mission d'intérêt général, soit dans un édifice affecté au culte ». Par ailleurs, la teneur des inscriptions comme les menaces de mort ou l'incitation à la haine raciale par exemple, constitue un délit en soi. Au-delà du message, si un graffeur se fait prendre, il risque donc des sanctions assez élevées. Mais on peut constater que les deux articles cités ont été publiés dans les années 1980, soit à l'époque où le graffiti était en quelque sorte à son apogée. Depuis, les lois n'ont pas été modifiées de manière à favoriser une réflexion artistique autour du post-graffiti.

Le paradoxe est parfois extrême : des graffeurs ont été arrêtés et condamnés selon les lois en vigueur alors que leurs œuvres ont été présentées dans d'importantes expositions

artistiques. C'est le cas pour Azyle et son compère, Vices⁵⁴. Ces deux *writers* comptent parmi les « vandales » les plus reconnus du milieu graffiti en France. Leurs tags recouvraient régulièrement les wagons de la RATP depuis les années 1990. En juin 2007, les deux partenaires sont arrêtés après sept mois d'enquêtes et de filatures. Ils écopent de la plus lourde amende de l'histoire pour un graffiti, soit six cent mille euros, un total évalué à hauteur de 30% du devis de la remise en état des services dégradés, à laquelle s'ajoute une peine de prison avec sursis. Cette peine infligée aux graffeurs est symbolique car il est évidemment impossible pour des artistes amateurs de payer une telle somme. Les deux amis n'ont cependant pas récidivé. Rattrapé par une autre affaire, Vices s'est finalement exilé. De son côté, Azyle, père de famille et employé dans les assurances, a acquis une notoriété, cette fois aux yeux du public amateur de graffiti, puisque son travail a fait partie de l'exposition « Dans les entrailles du Palais secret », en 2013, au Palais de Tokyo⁵⁵, à Paris.

Les graffitis sont donc sévèrement réprimandés, mais leurs auteurs connaissent les risques dès le départ, d'autant que ces peintures ont fait l'objet de véritables « chasses » depuis l'apparition du phénomène.

B. Les chasses aux graffitis

La pratique du graffiti ne fait pas l'unanimité auprès des autorités. Certaines villes ont lancé de véritables campagnes contre le graffiti et leurs auteurs. Pour les municipalités de New-York et de Paris, cette pratique est considérée comme un problème relatif à la salubrité urbaine. D'importantes mesures sont prises pour effacer les graffitis des murs et des métros. Malgré les lourds investissements engagés par les pouvoirs publics dans cette lutte, l'art du graffiti continue de se développer.

1. La première lutte anti-graffiti aux États-Unis et ses effets

⁵⁴ Interview de Vices : <http://www.vice.com/fr/read/mandat-de-dpot>

⁵⁵ Bâtiment dédié à l'art moderne et contemporain situé dans le seizième arrondissement.

Aux États-Unis, dans les années 1970, le graffiti apparaît dans un contexte social et urbain compliqué. C'est pourquoi, les habitants des villes le considèrent comme un signe de l'insécurité grandissante : ils deviennent hostiles à cette pratique. Ainsi, en 1972, le maire de New-York, John V. Lindsay, déclare la guerre aux graffitis. La crise économique que connaît le pays renforce le soutien des new-yorkais à la cause du maire car les dépenses pour le nettoyage des tags sont très importants. Le maire décrète :

- L'interdiction de la vente aux mineurs de matériel pouvant servir à faire des graffitis (bombes, marqueurs...).
- La réglementation de la détention de matériel sur la voie publique pouvant servir à faire des graffitis.
- La responsabilité des parents des auteurs de graffitis.
- L'incitation à dénoncer les graffeurs.

En 1978, un nouveau maire est élu, Edward I. Koch. Avec le soutien de la *Metropolitan Transportation Authority*⁵⁶ (MTA), il décide d'éradiquer totalement le graffiti des métros. En avril 1982, la campagne est lancée sous le slogan « *Make your mark in society, not on society* »⁵⁷. Pour atteindre leur objectif, le maire et la MTA rendent l'accès aux rames plus difficiles et ils installent des barbelés autour des dépôts ainsi que des chiens de garde. La totalité des métros est repeinte en blanc et, dès l'instant où l'un d'entre eux était tagué, il reste à quai jusqu'à ce qu'il soit nettoyé.

De 1984 à 1989, près d'un millier d'employés de la MTA s'attachent à nettoyer les 6 245 wagons et 465 stations du réseau. Le coût annuel des opérations a été estimé à environ 52 millions de dollars. Certains graffeurs abdiquent face à l'acharnement de la municipalité et une majorité d'entre eux retourne peindre sur les murs de la ville. Mais, à partir de 1994, le nouveau maire, Rudolphe W. Giuliani, déclare la « tolérance zéro » vis-à-vis de ce type de délinquance. Les graffitis urbains non autorisés deviennent ses cibles prioritaires. Il considère que les tags, comme tout autre délit impuni (une cabine téléphonique endommagée, un carreau cassé), marquent le début de la déchéance de tout un quartier.

⁵⁶ Entreprise de gestion des transports en commun de l'agglomération de New-York.

⁵⁷ Se traduit par « Laissez votre empreinte dans la société, pas sur la société ».

Aujourd'hui, malgré la reconnaissance accrue du graffiti, il reste toujours aussi condamnable aux États-Unis. Un tag est même considéré comme un crime en cas de récidive. Le graffeur de Los Angeles mondialement connu, Revok, a été arrêté en avril 2011 alors qu'il participait à l'exposition « *Art in the street* » au MoCa⁵⁸ de Los Angeles. Sa caution a été fixée à 320 000 dollars et il a été condamné à 180 jours de prison. Ces peines sont exagérées en comparaison avec certains crimes : pour le commanditaire d'un meurtre, par exemple, le montant de la caution n'atteint que le tiers de celle de Revok. Alors qu'un mur de soutien à l'artiste est réalisé par l'artiste Askew (Fig. n°66) pour récolter des fonds afin d'assurer la défense du graffeur, l'opinion publique a été conduite à se demander si la justice pouvait encore infliger des peines de prison pour un acte associé à un des mouvements artistiques majeurs de notre époque.

On voit donc qu'aux États-Unis, on s'en est pris avec virulence au graffiti : mais ces réactions, loin de combattre le climat d'insécurité comme elles se le proposaient, n'ont fait que le renforcer. Des graffeurs ont été punis pour servir de modèles pour les autres. Les réponses apportées en France ont été différentes : on s'est lancé dans de grandes campagnes de nettoyage.

2. Le traitement particulier du graffiti à Paris

A Paris, où le phénomène du graffiti a également pris une grande ampleur, la municipalité a décidé d'un autre plan d'attaque. Elle s'est d'abord insurgée face aux messages politiques et les a pourchassés avec sévérité. Le tag tel qu'on le connaît ne suscite encore que la curiosité des passants, mais sa prolifération va inciter la ville à prendre des mesures. Dès le milieu des années 1980, elle s'équipe de machines à pression pour effacer les peintures des murs et décoller l'affichage sauvage. Mais à partir de 1987, les métros deviennent les supports privilégiés des graffeurs. Le mécontentement des usagers se fait savoir et la municipalité décide de soutenir la RATP en durcissant ses réglementations contre les graffitis, y compris ceux réalisés dans des endroits où ils ne dérangent personne, comme les entrepôts

⁵⁸ Musée d'art contemporain fondé en 1979 à Los Angeles, États-Unis.

désaffectés. La RATP parvient doucement à contrôler le tag dans le métro au point de rendre plus propres ses rames et ses stations qu'elles ne l'avaient jamais été auparavant.

Au cours d'une nuit du mois de mai 1991, un nouvel épisode va rendre le graffiti définitivement indésirable aux yeux des autorités. Après de longs travaux de rénovation, la station de métro Louvre-Rivoli se retrouve recouverte de tags. Des journalistes couvrent l'événement mais prennent la situation en dérision, en évoquant le « maquillage » des statues qui décorent la station. La RATP décide de porter plainte et un des auteurs du préjudice, le graffeur Oeno, est finalement incarcéré peu de temps après. Une grande majorité des médias a diffusé cet événement mais, encore aujourd'hui, la population ne sait pas ce qui a poussé les tagueurs à agir. En résumé, l'objectif de ce qui a été baptisé le « projet Louvre » était de nuire à la médiatisation d'une manifestation du parti politique du Front National⁵⁹ qui devait avoir lieu le lendemain (Annexe n°2). L'opération des graffeurs est une réussite, les journaux télévisés ont fait de la dégradation de la station Louvre leur principale information. Le but de cette démarche artistique est caché aux français et les sociétés de transport vont dorénavant consacrer une importante partie de leur budget à la prévention contre le graffiti. Ainsi, la SNCF estime à 5 millions d'euros par an le coût des opérations de nettoyage, entre la main d'œuvre et l'achat des machines anti-graffiti. À quoi s'ajoute la prise en charge de la formation d'une brigade spécialisée contre les tags.

Eloignés des métros, les graffitis fleurissent dans les rues de Paris et sont même encouragés dans certains quartiers, comme dans le treizième et le vingtième arrondissement. En revanche, la mairie du onzième arrondissement s'est récemment fixé l'objectif d'éradiquer le graffiti dans un de ces quartiers présenté comme étant en phase de gentrification⁶⁰. M. Jean Christophe Mikhaïloff, adjoint à la mairie et chargé du cadre de vie et du tourisme, précise dans le journal « Le Figaro », en octobre 2013, qu'un rapprochement est nécessaire entre les agents de la société mandatés par la ville pour le nettoyage et les forces de l'ordre, pour établir un « dispositif sur le modèle de celui mis en œuvre, avec succès, dans les transports publics ». Il demande à la ville de Paris et à la préfecture de police d'établir un plan d'urgence contre les graffitis.

⁵⁹ Parti politique français fondé en 1972.

⁶⁰ Phénomène urbain par lequel une population aisée s'installe dans un quartier moins favorisé, entraînant une transformation économique et social de l'espace.

Pourtant, depuis juin 2012, la mairie de Paris, par l'intermédiaire de M. François Dagnaud, adjoint au maire et chargé de la propreté, avait déjà lancé un plan de lutte contre les graffitis. Cet élu a justifié sa démarche en expliquant que « les tags constituent une pollution agressive » et il ajoute : « Il faut arrêter de cautionner ce grand n'importe quoi au nom de la liberté d'expression ou d'un alibi artistique. On est en présence d'une appropriation sauvage et d'une dégradation de murs privés et d'espaces publics ». L'opération s'est avérée plus couteuse qu'efficace avec un budget évalué à treize millions d'euros sur trois ans. Plus efficace cette fois-ci, M. F. Dagnaud a décidé de la création d'une rubrique sur le site internet de la ville de Paris⁶¹ et d'une application smartphone⁶² qui incitent à signaler la présence de tag ou tout autre affichage sauvage.

Dans les premiers temps, les graffitis ont donc fait l'objet d'une lutte acharnée de la part des pouvoirs publics. Mais nous allons voir que ces réalisations, d'abord indésirables puis illégales, trouvent finalement des moyens de s'intégrer à la société.

C. Un assouplissement possible du matraquage à l'encontre du graffiti

La cote de popularité actuelle du graffiti incite certaines villes à revoir leur jugement sur cette pratique artistique. Avec le graffiti, les populations issues de quartiers où les problèmes sociaux sont importants peuvent s'occuper de manière créative en s'appropriant l'espace public et en lui apportant une gaîté colorée parfois bienvenue. Cette pratique devient elle-même un atout pour les municipalités grâce au tourisme culturel. De nouvelles idées voient le jour pour permettre d'exploiter le graffiti et de le concilier avec la loi.

1. Des réglementations plus ou moins sévères selon les pays

⁶¹ Rubrique en ligne : <http://www.paris.fr/graffiti>

⁶² Logiciel pour téléphone de dernière génération : ParisDansMaRue.

Ce sont les nombreuses actions mises en place dans différents pays pour lutter contre une pratique qui s'étend de plus en plus qui incite le graffiti à s'adapter aux lois. Par exemple, en 1997, le roi de Suède, Gustaf XVI réclame l'interdiction des ventes de bombes de peinture et impose de nettoyer la ville de Stockholm aux graffeurs pris en flagrant délit. Beaucoup de gouvernements partent du principe qu'un tag qui ne reste pas longtemps peut décourager son auteur. Ainsi, ils espèrent venir à bout du phénomène, d'autant que des techniques d'hydro-gommage avec des jets d'eau et de sable à forte pression ont été mises au point pour nettoyer les graffitis.

Confrontés au coût élevé des opérations de nettoyage et à leurs faibles résultats, d'autres pays ont choisi de traiter autrement la question. Ainsi, depuis 2005, l'Allemagne tolère les tags puisqu'il est très coûteux de les nettoyer. Une association berlinoise a évalué le budget à cinquante millions d'euros de frais de nettoyage rien que dans la capitale, et cinq cents millions pour l'ensemble du pays. De son côté, le gouvernement brésilien a publié une loi en mars 2009 pour légaliser le graffiti. Avec ces nouvelles législations, on le voit, cette pratique est de plus en plus tolérée par la population.

Il arrive même que le graffiti constitue un attrait touristique. Certaines villes misent de plus en plus sur ce phénomène artistique pour paraître plus attractives. Des quartiers sans héritage patrimonial, à l'image des anciennes zones industrielles, font participer le graffiti à la création d'une nouvelle identité. Des graffeurs de passage ou d'autres qui habitent le quartier, témoignent de l'atmosphère et des évolutions de l'environnement à travers leurs peintures. Cet art à la mode permet de créer une nouvelle tendance de consommation culturelle dans les grandes métropoles. La ville de Paris a récemment créé une application smartphone⁶³ permettant de localiser les principales œuvres du graffiti parsemées à travers la capitale. Dans le quartier de Belleville, situé dans le vingtième arrondissement, des visites sont organisées régulièrement par l'association « Ça se visite ». Elles ont pour objet de faire découvrir les œuvres qui recouvrent les murs. Pour les membres de l'association, c'est une manière de transmettre la mémoire et l'esprit du lieu. La disparition ou les mélanges de certaines peintures montrent aux spectateurs les changements intervenus dans le quartier. Les touristes comprennent alors pourquoi l'espace est décoré de peintures et ils sont amenés à comprendre qu'elles en reflètent les récentes transformations.

⁶³ ParisMyStreetArt.

Il n'y a pas que dans les grandes capitales que cet art attire des touristes. Depuis l'apparition du premier Gouzou en 1992, les municipalités et les offices de tourisme de l'île de la Réunion organisent un jeu destiné aux populations locales et aux touristes, avec les peintures du graffeur local, Jace. La « chasse au Gouzou » consiste à traquer, à l'aide de son appareil photo, le plus grand nombre possible d'aventures du petit personnage jaune. Sur le principe d'une randonnée, les « chasseurs » arpentent les rues à la marche et inspectent les murs, les affiches, les panneaux et les immeubles.

Mais le tourisme du graffiti a ses limites. Certaines villes utilisent les œuvres pour satisfaire leur image de marque. Elles surfent de manière opportuniste sur la vague de cette nouvelle pratique artistique urbaine, comme s'il s'agissait d'opérations commerciales. La plupart du temps, les municipalités font appel à des artistes déjà reconnus sur la scène internationale juste pour accroître leur rayonnement, comme cela a été le cas avec l'intervention d'Obey dans le treizième arrondissement de Paris (Fig. n°67). Les graffeurs locaux, eux, sont négligés et agissent alors toujours dans l'illégalité. Ces derniers sont dans une incompréhension totale puisque les pouvoirs publics s'acharnent à condamner leurs travaux tout en s'appropriant le phénomène par l'intermédiaire d'artistes reconnus pour diffuser une image moderne de leur ville. Il ne semble pas y avoir de cohérence dans ce genre de projets urbains de la part des mairies et aucune volonté de vouloir intégrer la jeunesse et la culture locale dans la ville.

Il faut toutefois noter que la demande des municipalités n'est pas le seul facteur de légalisation de l'art du graffiti. Des techniques se développent toujours en marge par les membres de la culture du graffiti pour réconcilier leur pratique avec la loi.

2. Du graffiti légal

Depuis que le graffiti commence à être soutenu et accepté, de nombreux projets associatifs s'orientent vers la réalisation de ces peintures. En fournissant les autorisations nécessaires à ces associations, les pouvoirs publics estiment importante cette collaboration pour contrôler des tags. C'est un moyen de veiller sur la prolifération des graffitis. Concrètement, les

associations proposent aux artistes de pratiquer leur art dans des conditions légales, sur des murs cédés par les municipalités. Ce type de support, appelé un mur légal, se développe dans de nombreux pays. Il existe même un site internet qui répertorie la totalité des murs légaux à travers le monde⁶⁴ pour faciliter leur accès à tous les graffeurs. La mise à disposition de ces supports contribue à perpétuer la pratique du graffiti sans risque de froisser les autorités.

À titre d'exemple, l'association « Modulaire, Urbain, Réactif », le M.U.R, est engagé dans l'art urbain et implanté dans le onzième arrondissement de Paris. Elle propose aux artistes d'investir des panneaux réservés. L'association conserve le principe éphémère du graffiti en laissant les peintures se recouvrir les unes sur les autres et elle autorise toutes les techniques, comme la bombe aérosol ou les affiches. La mairie s'est associée au projet du M.U.R, ainsi que le Centre Georges Pompidou, le Fondation Cartier ou encore le magazine Graffiti Art.

Mais cette nouveauté dans le domaine du graffiti divise l'opinion. Certains artistes la refusent car elle entrave, selon eux, à la liberté inhérente à la pratique du graffiti. Une jeune graffeuse anonyme de Poitiers énonce les choses en terme imagés : « Le graffiti, c'est une sensation, comme se baigner sur une belle plage isolée. Si, du jour au lendemain, l'Etat nous interdit de nous baigner dans l'océan et nous propose, à la place, des piscines municipales noires de monde, avec l'odeur de chlore et le port du bonnet de bain obligatoire, le public comprendrait mieux pourquoi le graffiti a besoin de liberté »⁶⁵ (Annexe n°3). D'autres graffeurs, comme Moze, considèrent plutôt que ces projets sont intéressants : « Même s'ils estompent l'euphorie du risque, cela évite la mise en danger idiote et les amendes, cela permet d'éviter de faire les mêmes bêtises qu'avant »⁶⁶ (Annexe n°2). Nacre y voit, lui, un symbole plutôt qu'un véritable support : « Au final, c'est un pied de nez à la loi, la place est faite aux graffitis »⁶⁷ (Annexe n°1). Quant à elle, la galerie la « Friche », autogérée par des graffeurs du vingtième arrondissement, elle déplore que la mairie préfère détruire les murs existants et ayant une histoire dans le quartier, pour en mettre des neufs à disposition, des murs sans l'âme d'un lieu.

⁶⁴ <http://www.legal-walls.net>

⁶⁵ Entretien réalisé le 1^{er} mars 2014 à Poitiers, France.

⁶⁶ Entretien du 11 décembre 2013 à Pau, France.

⁶⁷ Entretien du 8 décembre 2013 à Pau.

Outre ce soutien des associations, la pratique du graffiti peut désormais compter sur le développement et la mise au point de techniques permettant d'éviter les accusations de dégradation et ainsi, de déjouer les autorités. Les tags au laser, par exemple, la peinture ultra-violette ou l'eau sous pression sont autant d'outils grâce auxquels les artistes peuvent jouer avec les lois sans encourir de risques. Le laser est projeté sur une façade à l'aide d'un vidéoprojecteur, sans que celle-ci porte les stigmates d'une peinture classique. L'utilisation de peinture ultra-violette ne peut pas dégrader un bâtiment puisqu'elle est invisible à l'œil nu. Enfin, l'eau sous pression est utilisée pour des clean tags, comme ceux d'Alexandre Orion : elle ne dégrade pas plus une façade que la pollution ou la propagation de la végétation puisqu'elle nettoie le support en dessinant des motifs ou des personnages.

Un dernier support est utilisé par les graffeurs depuis 2009, la cellophane. Ce matériau, sous forme de rouleaux industriels, est tendu entre deux poteaux, ce qui permet aux artistes de se créer n'importe où des supports qu'ils nomment cellograff (Fig. n°68). À la fin de la réalisation du tag, ce film plastique peut être facilement enlevé, sans laisser aucune trace du passage des intervenants.

Partie 3.

L'hypothétique conservation d'un art éphémère

Chapitre 1 – La temporalité des œuvres

A. L'impact de la ville

Un art éphémère est, par définition, une pratique qui ne laisse pas de traces et dont les œuvres sont provisoires. Les graffitis s'inscrivent dans l'environnement de manière temporaire. Elles disparaissent progressivement à cause des intempéries mais aussi des aléas de la vie urbaine : les œuvres, par exemple, peuvent être recouvertes par celles d'autres graffeurs ou effacées par des agents municipaux. Il arrive aussi que certains spots fassent l'objet de réhabilitations ou de procédures de conservation, mais dans la culture du graffiti, la courte existence des tags est une donnée essentielle.

1. Un art soumis aux règles d'urbanisme

Le graffiti se développe essentiellement dans le milieu urbain. Les surfaces sur lesquelles il est apposé sont particulièrement sensibles aux aléas climatiques et à l'usure puisqu'elles sont à ciel ouvert. Inévitablement, les peintures en sont d'autant fragilisées. Mais il est rare d'observer un graffiti se désagréger en raison des effets du climat sur son support. La plupart du temps, une œuvre disparaît parce qu'elle a été recouverte par une autre. L'urbanisme est aussi un facteur de disparition pour le graffiti : avec les nombreux travaux d'aménagement opérés dans les villes, il arrive que certains spots soient détruits et leurs peintures avec. Enfin, les opérations de nettoyage rendent le graffiti éphémère.

Comme nous avons pu le constater précédemment, certaines politiques territoriales mises en place par les municipalités ont pour objectif d'effacer les graffitis qui recouvrent les murs de leur ville. Par exemple, c'est actuellement le cas pour l'agglomération de Pau. Sous l'impulsion du nouveau maire, M. François Bayrou, des équipes de l'entretien des voiries s'appliquent à exécuter l'opération dite « zéro graffiti en ville »⁶⁸. L'objectif est clair :

⁶⁸ Opération lancée au mois de mai 2014.

éradiquer toutes les formes de tags, en l'espace de quelques mois seulement. Avec l'aide des agents de sécurité de la voie publique, tous les tags sont recensés puis cartographiés avant d'être effacés. Les murs sont débarrassés des peintures par hydro-gommage puis repeints. En outre, il est prévu qu'une équipe spécialement formée sera capable d'intervenir dans les vingt-quatre heures suivant l'apparition d'un graffiti. Bien que les deux tiers des tags de la ville soient tracés sur des murs privés, et donc que l'autorisation des propriétaires pour les effacer soit requise, la mairie espère que la mise en place sur Internet d'une autorisation permanente d'intervention réduira le délai d'attente avant l'intervention. Pour le maire de Pau, de tels dispositifs sont justifiés puisque, selon lui, la situation est « inacceptable pour l'image de la ville et la vie des habitants ».

La traque menée à l'encontre des graffitis de la ville de Pau est un exemple qui confirme une fois de plus l'aspect éphémère qui caractérise cette pratique artistique. Cependant, M. F. Bayrou affirme que tous les tags ne seront pas effacés : des réalisations considérées comme des « graffitis artistiques »⁶⁹ ne sont pas concernées par l'opération. Il précise que des espaces publics urbains seront même dédiés à cette forme d'expression. La municipalité de Pau souhaite, en quelques sortes, préserver certaines œuvres plus que d'autres en fonction de critères esthétiques. « Le beau chasse le laid »⁷⁰ résume ainsi M. F. Bayrou. En l'occurrence, le maire discrédite l'exercice du tag au profit des fresques. Ainsi, la peinture située sous le pont d'Espagne ne sera pas effacée (Fig. n°69). Or, comme nous l'avons précisé précédemment, ces deux types de peintures (tags et fresques), différentes en apparence, peuvent être l'œuvre d'un seul et même graffeur.

À travers l'exemple de la ville de Pau, on comprend la nécessité de développer une réflexion au sujet de la temporalité de ses différentes formes artistiques. Cela rejoint la question de leur temporalité. Si la durée de vie d'un graffiti est aléatoire, selon qu'il s'agit d'un tag ou d'une fresque, si cette durée est uniquement dépendante du jugement de valeur des pouvoirs publics, combien de temps seront préservés les « graffitis artistiques » et comment se traduira la volonté de les préserver si ces peintures se retrouvent partiellement ou entièrement recouverts par les tags d'apprentis graffeurs ?

⁶⁹ F. Bayrou : <http://www.pau.fr/evenement/2100/7-objectif-zero-tag-en-ville-.htm>

⁷⁰ F. Bayrou : <http://www.larepubliquedespyrenees.fr/2014/05/15/la-chasse-aux-tags-est-ouverte,1193788.php>

Face à la traque des pouvoirs publics et dans son exposition aux dégradations diverses, le graffiti dévoile sa nature éphémère. Les graffeurs se sont habitués depuis le départ à ces circonstances et conditions, certains revendiquent même l'éphémérité comme principe de cet art.

2. Le graffiti : éphémère par principe

Dans le milieu urbain, les graffitis sont exposés à ciel ouvert et donc extrêmement fragiles. Mais cette fragilité est à la fois une conséquence et un principe fondamental. L'idée de voir naître et mourir une peinture séduit beaucoup de graffeurs. Cet aspect de la vie d'une œuvre fait référence au quotidien de la vie urbaine, à l'évolution de l'urbanisme qui transforme l'environnement, à la population qui donne vie aux rues. Ils ont ainsi le sentiment de participer au dynamisme de la vie urbaine, aux incessantes transformations de l'environnement et aux métamorphoses de la ville. Avec leurs peintures, ces artistes participent au dynamisme de la ville et à ses métamorphoses en transformant les espaces à leur manière. Un dialogue dès lors s'installe entre les graffeurs : à travers les différents spots de la ville, ils se livrent à une réécriture des murs entre anciens et nouveaux tags.

Il peut paraître tout à fait contradictoire pour un artiste de vouloir laisser une trace au travers d'œuvres éphémères. Certains graffeurs expriment d'ailleurs leur mécontentement de voir disparaître leurs travaux, mais la plupart n'en n'ont cure. D'une part, ils estiment que le graffiti peut avoir une durée de vie de quelques secondes seulement, dès lors qu'il est gravé dans la mémoire des spectateurs. D'autre part, la fragilité même des œuvres est pour eux une incitation à multiplier leurs actions dans l'optique de toujours s'améliorer. Ces artistes semblent être à la recherche d'une pérennité de leur nom plutôt que de celle de leurs œuvres. On retrouve ainsi les fondements de la pratique du graffiti qui, dans ses premières formes, consiste justement à répéter sa signature dans différents endroits de la ville.

Pour renforcer ce lien entre leurs œuvres et le temps présent, certains artistes mettent en place des techniques de graffiti capables d'évoquer l'aspect éphémère des interventions à travers l'apparence ou du support des tags. Nous avons déjà pu en observer des exemples. Le cellograff, par exemple, permet de réaliser des graffitis sur un support installé temporairement. Par ailleurs, le laser tag est un outil mis en place par le *Graffiti Research Lab*⁷¹, collectif qui a pour vocation de fournir aux graffeurs et artistes en tous genres des technologies peu coûteuses pour produire des œuvres éphémères. Enfin, le principe du laser tag consiste à projeter un graffiti réalisé par ordinateur sur un mur à l'aide d'un pointeur laser ou d'un vidéoprojecteur : le tag disparaît dès que l'installation n'est plus alimentée en électricité.

Comme on le voit, les campagnes de nettoyage déployées à l'encontre du tag ne découragent pas les artistes puisque, pour beaucoup d'entre eux cela fait partie du jeu dans la mesure où il s'agit d'un art essentiellement éphémère. En ce sens, cette détermination à produire des œuvres temporaires rappelle celles du land art qui, à l'inverse du graffiti, ne connaissent aucune répression malgré les modifications importantes qu'elles infligent à leur milieu.

B. Dans la lignée du land art

La pratique du graffiti n'est pas la seule à impliquer la volonté de la disparition des œuvres. Le land art est également un art éphémère dont les œuvres sont réalisées au cœur de la nature, souvent avec des matériaux présents sur place, tels que la roche, le bois, les feuillages... À la différence des graffeurs, les artistes du land art ont intégré plus facilement les circuits de l'art, comme c'est le cas, par exemple, de M. Richard Long (Fig. n°70) ou encore de Walter De Maria. Le graffiti et le land art ont en commun leurs œuvres provisoires, ce qui suscite la volonté de nouveaux graffeurs de réunir les deux.

⁷¹ Collectif d'artiste rattaché au laboratoire de la fondation *Eyebeam (Eyebeam Openlab)*.

1. Les similitudes avec le graffiti et leurs paradoxes communs

Le land art est un mouvement artistique né aux États-Unis, dans la fin des années 1960. Les premières interventions ont lieu dans les états de l'ouest américain, comme le Nevada, l'Utah et le Colorado. Ceci s'explique par le fait que la plupart des artistes venaient de la Californie pour aller vers le désert afin d'y réaliser des interventions *in situ* de très grandes dimensions. De fait, des travaux spectaculaires apparaissent dans le paysage. Le land art est d'abord un art du gigantisme, de la monumentalité. Les artistes ont recours à des moyens colossaux, à l'image de la démesure américaine.

Ce qui les intéressent avant tout est l'inscription de l'œuvre dans l'espace et sa relation avec le spectateur : ils veulent s'éloigner du type de rapport établi dans les lieux d'exposition habituels. Mais ils entendent aussi s'exprimer librement. Le land art est en quelque sorte un mouvement de retour aux sources, une réaction contre l'art institutionnalisé. Il veut proposer une alternative à l'économie de marché : aux yeux des land artistes, l'art est trop lié à l'argent, c'est pourquoi il faut sortir des ateliers et des galeries. L'exil dans le désert hostile est emblématique de ces revendications ; il permet aux artistes d'imprimer autrement leur marque sur un lieu. Mais il faut également observer qu'il y a une référence à la temporalité et au cycle de la nature dans cet art, les œuvres naissent et meurent en raison des matériaux utilisés. La majorité des œuvres a aujourd'hui disparu mais des traces sont conservées grâce à la photographie, qui se révèle indissociable des œuvres : celle-ci fixe un instant déterminé et rend compte de la théâtralité du land art, de la mise en scène de l'œuvre dans le paysage.

Le graffiti s'est développé en parallèle du land art puisque ces deux pratiques sont apparues à la fin des années 1960. Ces deux pratiques ne sont pas seulement apparues dans le même pays, elles partagent aussi plusieurs points communs. L'un d'entre eux réside d'abord dans la volonté de réaliser des œuvres *in situ*. Au même titre que le graffiti, les œuvres du land art sont inscrites dans un espace spatial et temporel qui leur est propre. Les artistes font le choix d'un lieu et d'une œuvre faite pour ce lieu. Il y a une volonté de créer une interaction entre les deux.

Puis, les artistes s'investissent beaucoup, en particulier physiquement : dans le cas du land art, la monumentalité des œuvres implique des efforts conséquents ; pour le graffiti, certaines pièces sont plus longues à réaliser que d'autres et dans des endroits parfois difficiles d'accès. De plus, ces deux pratiques veulent également impliquer le spectateur en allant voir l'œuvre avant qu'elle ne disparaisse. Ensuite, le graffiti et le land art ont en commun de poser les mêmes questions, à savoir : quelle est l'œuvre, la réalisation ou la photographie ? Quel est son statut, œuvre ou document ? Les problématiques qui entourent aujourd'hui le graffiti se sont déjà posées pour le land art, ce qui n'est pas étonnant car le contexte de l'apparition de ces deux pratiques est le même.

En plus de s'interroger sur les mêmes sujets, le graffiti comme le land art ont enfin pour point commun de s'opposer à la société de consommation. Leurs œuvres produites veulent échapper à la marchandisation (tout du moins initialement) de deux façons : par leur caractère provisoire et par leur liaison avec l'environnement dans lequel elles sont créées. Telle est la stratégie des artistes pour sortir des échanges commerciaux et des espaces d'expositions.

Cependant, même si les acteurs de deux courants artistiques souhaitent rompre la tradition pour laquelle les œuvres doivent être pérennes, ils finissent souvent par retomber dans ce qu'ils essayent d'éviter et se retrouvent exposés dans les galeries et les musées. En effet, lorsque les œuvres sont réalisées dans des lieux difficiles d'accès, les artistes cherchent quand même à les faire connaître. La photographie, de dimensions réduites et aisément manipulable, devient alors l'enjeu de l'échange commercial. Telle est la contradiction foncière de ces deux pratiques éphémères qui, malgré leurs intentions, ne parviennent pas à échapper au système que pourtant elles dénoncent vivement.

De telles similitudes ont été aperçues par les artistes graffeurs eux-mêmes qui, du coup, ont essayé de proposer diverses formes de greffe entre ces deux courants artistiques.

2. La nouvelle tendance « entre deux » du « *green graffiti* »

Le land art et le graffiti partagent plusieurs points communs. Une nouvelle tendance artistique associant les deux pratiques a vu le jour sous le nom de *Green graffiti*. Le concept est simple : apporter un peu de la nature dans l'environnement urbain. Parmi les artistes de ce courant les plus célèbres, il y a ceux qui forment le collectif Mosstika⁷² (Fig. n°71) qui ont recours à des végétaux en guise de matière première. Leurs créations périssables renvoient au caractère éphémère que partagent les œuvres du graffiti et du land art.

La mousse végétale est principalement utilisée et ceci pour deux raisons : elle est un organisme très résistant, capable de rester desséchée pendant longtemps avant de se reformer avec la pluie ; elle a également la capacité de s'adapter à n'importe quel milieu. Ce type de graffiti bénéficie d'une image plus positive que le graffiti classique car il traduit une sensibilité à la nature et une volonté de l'implanter dans des espaces où elle est absente.

L'artiste d'origine hongroise Edina Tokodi (Fig. n°72) fait partie du collectif *Mosstika Urban Green* basé à New York. Elle pratique cet art aux connotations écologiques qu'elle sème dans le quartier de Brooklyn. Avec pour seuls outils de la mousse et du gazon, elle réalise des motifs animaliers sur les façades de la ville ; ou recouvre aussi du matériel urbain d'une mixture végétale. Selon ses dires, Edina Tokodi, à travers ses interventions, a pour intention de réconcilier les villes et leurs habitants avec la nature.

En outre l'originalité de la plante comme matériau central de la composition à l'instar du land art, c'est l'évolution de l'œuvre dans ce milieu urbain qui intrigue. L'artiste revient régulièrement sur les lieux de ses interventions pour redonner une forme à ses plantes si besoin est mais elle les laisse vivre par elles-mêmes dans la rue. Edina Tokodi observe surtout l'attitude des passants avec ses créations, s'ils passent sans les considérer ou bien si la curiosité les incite à toucher la matière. L'artiste est à la « recherche d'une signification sociale et d'un dialogue »⁷³. Son travail est à la fois semblable à celui du graffiti et du land art. Ses œuvres sont présentées dans des galeries new-yorkaises et londoniennes et l'une d'entre elle figure comme sculpture publique à Budapest.

⁷² Page Internet du collectif d'artistes : <http://mosstika.com/>

⁷³ Interview d'Edina Tokodi : <http://www.toutvert.fr/et-edina-tokodi-inventait-lart-eco-urbain/>

De son côté, l'anglaise Anna Garforth (Fig. n°73), illustratrice de formation, a concilié le graffiti avec son engagement pour la cause écologique. Là encore, l'artiste échange la bombe aérosol contre des matériaux naturels : principalement la mousse. L'artiste récolte la matière végétale pour ensuite lui donner la forme d'un mot ou d'une phrase qu'elle colle sur les murs à l'aide d'un mélange de yaourt, de bière et de sucre. Ces œuvres deviennent des morceaux de végétation parsemée à travers la ville. Comme pour le land art, elle utilise des matériaux présents dans la nature pour créer ses œuvres éphémères qu'elle abandonne aux aléas climatiques.

Cette idée lui est venue au court d'une visite dans un cimetière londonien. Elle y a observé la mousse recouvrir les pierres tombales autour des noms des défunts. La végétation s'est mélangée à la typographie pour s'exporter sur les murs de Londres. Anna Garforth récupère encore la mousse présente sur les tombes pour ses œuvres puisqu'elle y pousse en plaque, ce qui facilite le travail sur la forme à donner à la matière et à son collage sur d'autres surfaces. Ses œuvres lui ont valu d'être engagée par de grandes agences de créations au Royaume-Uni et à Hong-Kong⁷⁴.

À l'image du land art qui a intégré les sphères artistiques, le graffiti est également rattrapé par le système et rompt progressivement avec les éléments qui le caractérisent comme un art éphémère.

Chapitre 2 – Une pérennité inéluctable

A. Le graffiti dans les institutions

Ces dernières années, le graffiti est entré dans les collections et il fait de plus en plus l'objet d'exposition en galeries d'art, même s'il y a fait son entrée depuis longtemps. Indiscutablement, cette pratique artistique s'installe sur les murs des institutions et les graffeurs montrent leur volonté de laisser ainsi une trace d'œuvres dont la présentation et la

⁷⁴ Page Internet d'Anna Garforth : <http://www.annagarforth.co.uk/work.html>

conservation sont désormais aux soins de ceux qui les exposent. Mais comme cet art, initialement éphémère, est surtout visible dans le milieu urbain, il convient d'adapter son mode d'exposition à des environnements clos.

1. Les premières expositions

Déjà, dans les années 1970, sont montées les premières expositions centrées sur la culture du graffiti. Aux États-Unis, une association nommée UGA (*United Graffiti Artists*) fédère des *writers* américains parmi les plus réputés de l'époque, tel Phase2. Ensemble, ils organisent la première exposition d'art consacrée aux graffeurs à la *Razor Gallery* de New-York. Cette exposition recueille les hommages de la presse et l'association reçoit plusieurs commandes et de nombreuses donations. Deux ans plus tard, en 1974, la récente association NOGA (*Nation Of Graffiti Artists*) tend à faire évoluer la pratique sur des supports plus commerciaux, comme les canevas et les toiles. Malgré quelques critiques, le rôle de la NOGA a facilité une première reconnaissance du graffiti de la part des institutions et du public.

C'est en 1978 qu'une première galerie s'est entièrement consacrée au graffiti. Installé dans le quartier du Bronx à New-York, le sculpteur autrichien Stefan Eins s'intéresse aux œuvres de Basquiat et Haring. En 1980, à Time Square⁷⁵, il organise une exposition des deux artistes ainsi que de Lee Quinones (Fig. n°74). Basquiat et Haring sont de nouveau sollicités un an plus tard pour une nouvelle exposition au MoMa⁷⁶ de New-York intitulée « *New York New Wave* »⁷⁷. Cette fois-ci, leurs œuvres côtoient celles d'artistes reconnus comme Andy Warhol.

Constatant le succès de ces événements, plusieurs galeries américaines décident d'ouvrir leurs portes aux graffiti de Basquiat et Haring, à l'image de la *Sydney Janis Gallery*, la *Tony Shafrazi Gallery* ou encore la *Fun Gallery*. Cependant, à l'époque, le graffiti n'est présent qu'à de rares occasions, dans les expositions en Europe. Il est souvent associé avec d'autres pratiques artistiques sous l'étiquette de techniques d'« avant-garde », comme en atteste

⁷⁵ Quartier New-York situé dans l'arrondissement de Manhattan.

⁷⁶ Musée d'art moderne et contemporain inauguré en 1929.

⁷⁷ Se traduit par « New-York, Nouvelle vague ».

l'exposition intitulée « Techniques Avant-garde » au centre d'art Georges Pompidou à Paris au début des années 1980. Il faut attendre l'année 2009 pour qu'au Grand Palais soit présentée l'exposition « T.A.G. », entièrement dédiée au graffiti. L'engagement des lieux d'exposition privés n'est guère plus précoce : la première galerie européenne à présenter des artistes issus du mouvement graffiti américain est la *Speerstra Gallery*⁷⁸. Elle ouvre en 1984 à Monaco puis s'installe en 2001 dans le quartier du Marais à Paris. En 2007, elle déménage une nouvelle fois à Bursins en Suisse. À ce jour, cette galerie est une des rares en Europe à exposer en permanence l'art du graffiti. Ses collections contiennent des œuvres de graffeurs américains du début des années 1980 ainsi que de nombreux graffeurs français et suisse.

Lorsque le graffiti fait son entrée dans les galeries d'art, Jonone (Fig. n°57), y voit l'avenir du graffiti et un moyen de conserver son histoire. À partir des années 1990, il décide de peindre ses œuvres sur des toiles et de les présenter au public. Mais dans la communauté du graffiti, tout le monde ne peut pas faire exposer ses œuvres. La peinture sur toile n'est tolérée à cette époque que pour les graffeurs ayant acquis une expérience et une reconnaissance dans la rue. En l'absence de confrontation avec ce milieu, on juge que leurs œuvres ne peuvent transmettre ni l'histoire ni la culture de cette pratique.

Il est en revanche un artiste qui n'a pas attendu d'avoir le consentement de ses pairs pour faire exposer ses œuvres. Il s'agit de Banksy dont on peut dire qu'il transcende les règles puisque, au début des années 2000, il installe clandestinement ses peintures dans les grands musées britanniques. C'est au début des années 2000 que l'artiste se forge sa popularité avec ce fait d'arme. Avec ses partenaires, il colle les cadres de ses peintures détournées (Fig. n°75) et leur cartel entre les chefs-d'œuvre de la collection du musée. Les caméras de surveillances ont enregistré les scènes et elles seront diffusées dans de nombreux médias internationaux. Avec ce fait d'arme, l'artiste se forge sa popularité auprès du grand public mais il interpelle aussi sur la place de cet art dans les musées.

⁷⁸ Page Internet de la galerie : <http://www.speerstra.net/la-galerie>

Comme on le voit, les œuvres des graffeurs sont finalement exposées dans les institutions qui s'évertuent à les présenter et à les conserver. Dans ces conditions, son ajustement à d'autres supports s'avère nécessaire.

2. Les différents supports de présentation au public

Les graffeurs qui exposent dans des espaces adaptés sont ceux qui ont opéré une transition dans leur pratique. En effet, le changement de support entre le mur et la toile facilite l'intégration des artistes à cet environnement. Mais lors des expositions autour du travail des graffeurs, une pièce exécutée en milieu urbain peut aussi prendre la forme de photographie. Ce support présente l'avantage d'être manipulable, mobile et d'une taille pouvant être présentée dans un espace restreint. On peut prendre pour exemple l'exposition « Murmures des Amériques »⁷⁹ qui a lieu à la Maison des États-Unis⁸⁰ à Paris jusqu'au 18 septembre 2014. Elle présente une multitude de fresques réalisées à travers plusieurs villes américaines. Cette série de clichés est réalisées par Frédéric Soltan et Dominique Rabotteau, un couple de photographes. Le thème de leur exposition traite du nouveau mode de communication que peuvent représenter les fresques murales aux États-Unis. Bien que F. Soltan et D. Rabotteau ne soient pas graffeurs, les peintures qu'ils ont immortalisées se retrouvent exposées.

Dans le cas de certains artistes, il arrive qu'un changement complet de style soit dès lors que des galeries d'art les contactent pour monter une exposition, peut-être pour proposer des créations plus commerciales. C'est ce que nous constatons avec Zevs. Il a élaboré un nouveau projet intitulé « Retrovisevrs », présenté à la galerie La Vitrine à Paris. Cependant, son exposition ne présente aucun graffiti pour lequel il a été reconnu, mais trois créations plus facilement présentables au public des galeries : un *wallpaper*⁸¹ en référence à Daniel Buren, une œuvre sonore et une installation de polaroids. Cet artiste s'est permis de changer le style de ces créations exposées en galerie depuis qu'il a obtenu la reconnaissance du milieu du graffiti. Le seul lien de l'artiste avec ses anciennes peintures (Fig. n°76) est

⁷⁹ Site Internet de l'exposition : <http://www.iconea.fr/blog-photo/expositions-photos/expo-photo-murmures-des-ameriques-graffiti-et-street-art-de-frederic-soltan-dominique-rabotteau>

⁸⁰ Agence de voyage culturel.

⁸¹ Mot anglais qui se traduit par « papier-peint », désigne un fond d'écran numérique.

présenté dans le dossier de presse élaboré par la galerie qui retrace son parcours en joignant quelques illustrations.

Comme l'indiquent les précédents exemples, l'exposition de l'art des graffeurs peut prendre plusieurs formats. Mais il n'est pas totalement absurde d'imaginer qu'un simple morceau de mur soit présenté dans une galerie ou dans un musée. Par exemple, des sections du mur de Berlin sont déjà exposées dans différents lieux. Les portions restantes de ce monument historique, à Berlin, sont même devenues un musée à ciel ouvert baptisé « *East Side Gallery* ». Au travers d'interventions réalisées aussi bien par des inconnus que par des artistes célèbres, le mur raconte des événements historiques. Aujourd'hui, il semble que le public souhaite conserver les œuvres plutôt que le mur en lui-même puisque les berlinois se sont mobilisés lorsqu'un projet immobilier a menacé une partie de l'édifice⁸². Il ne s'agissait pas pour eux de s'opposer à la destruction d'un vestige de leur triste histoire mais bel et bien de sauvegarder l'histoire racontée par les peintures qui le recouvre.

À ce titre, il pourrait être concevable qu'un jour, sous certaines conditions, un morceau de mur recouvert de l'œuvre d'un artiste soit exposé dans un musée. Il s'en est bien vendu aux enchères⁸³. Ou bien, un mur pourrait devenir partie intégrante d'une œuvre pour ensuite porter l'appellation « musée » puisqu'aucune réglementation ne restreint l'usage de ce terme.

En ce sens, un établissement, baptisé musée, conserve des fragments de murs recouverts de graffitis anciens. Ce musée du graffiti historique⁸⁴ a ouvert ses portes en 1987 à Verneuil-en-Halatte, dans le département de l'Oise. Il y est exposé une collection de fragments de murs anciens ou de pierres gravées depuis l'antiquité à la seconde guerre mondiale. À l'avenir, le graffiti moderne pourrait aussi faire l'objet d'une collection dans un musée.

Il y a, on le voit, bien des obstacles à l'exposition des graffiti dans les lieux institutionnels classiques, mais différentes possibilités de conservation et d'exhibition se présentent,

⁸² Site Internet de l'article de presse : <http://www.leparisien.fr/international/pas-touche-au-mur-de-berlin-05-03-2013-2618989.php>

⁸³ Cf. *Slave Labor*, Banksy.

⁸⁴ Page Internet du musée : <http://www.memoiredesmurs.com/musee-graffiti-historique.html>

certaines d'entre elles encore hypothétiques. Le support numérique, en l'occurrence, offre une solution intéressante, privilégiée d'ailleurs par les graffeurs eux-mêmes.

B. Le graffiti : indissociable du numérique ?

La photographie est un moyen aisé et bon marché de garder une trace de l'existence des graffitis, bien que les images produites ne se conservent pas sans mal dans le temps. Quoiqu'il en soit, une fois numérisés et enregistrés, les clichés deviennent un outil important dans la diffusion des œuvres du graffiti sur Internet. Ils peuvent même être à l'origine de projets artistiques et servir à l'élaboration de certaines fresques.

1. Le recours à la photographie

La photo a toujours occupé une place importante dans la culture du graffiti. Les premiers à populariser la photographie des graffitis sont Martha Cooper et Henry Chalfant⁸⁵. Ces deux photographes de nationalité américaine, ont eu l'idée d'immortaliser les premiers graffitis apparus à New-York pour les répertorier dans un livre. L'ouvrage, paru pour la première fois en 1984, est devenu une référence pour les amateurs de cette discipline. Il renseigne sur la naissance du graffiti, principalement grâce aux reproductions des peintures qui recouvraient les métros de la ville et aujourd'hui disparu.

La photographie côtoie une nouvelle fois un art éphémère. Mais alors que dans le cas du Land art, l'image photographique sert d'outil complémentaire afin de mettre en scène l'œuvre dans son élément selon un angle de vue précis, ici elle est plutôt utilisée comme un document, apte à inspirer de nouveaux travaux.

Cet outil peut également être utilisé préalablement à la réalisation d'un graffiti. Conor Harrington, par exemple, (Fig. n°77) se sert de la photographie pour l'élaboration de ses

⁸⁵ Cf. note n° 16, *Subway Art*.

futurs projets. Cet artiste irlandais, basé à Londres, se démarque particulièrement des différents styles de graffiti. Il mélange harmonieusement un univers de l'époque baroque à la culture urbaine moderne. Son imagerie s'inspire de la puissance et la brutalité du monde militaire masculin des années passées. Il est une figure centrale de la nouvelle génération de graffeur et sa carrière connaît une ascension fulgurante dans les galeries. Mais cet exemple nous est avant tout utile car le travail de l'artiste est représentatif de l'utilisation de la photographie à des fins créatrices.

Pour peindre ses fresques qui mélangent de façon saisissante éléments réalistes et formes abstraites des tags, Conor Harrington travaille en s'aidant de photographies. Il met en scène des modèles en costumes dans son studio et prend d'eux de nombreuses photos dans différentes postures. Cherchant la plus grande véracité possible, il fait appel à des passionnés de reconstitutions militaires.

Le travail de l'artiste est reconnu à partir de 2008. Cette année-là, son exposition « *Weekend Warriors* » marque ses premières utilisations de la photographie. Depuis, Conor Harrington multiplie les expositions. Pour « *Holy Smoke Quintet* » en 2010, il s'inspire d'événements historiques réels et avec « *Dead Meet* », en 2012, il se place définitivement comme un important artiste contemporain. La photographie lui permet de reproduire les détails avec une très grande précision et de donner un caractère aux scènes qu'il intègre à ses graffitis (Fig. n°78).

Comme le montre cet exemple, la photographie peut être utilisée dans un but créatif, mais, la plupart du temps, elle est employée à des fins de conservation. Toutefois, dans ce cas, elle ne résout qu'imparfaitement sa conservation dans le temps. Internet permet de sauvegarder ces photos et de les rendre accessible bien au-delà de la disparition des œuvres.

2. Internet comme support des projets artistiques du graffiti

Le support numérique d'Internet a permis au graffiti de s'expatrier. Les peintures sont devenues accessibles pour le public sans qu'il ait à bouger de chez lui et surtout sans que le

temps n'ait d'effet destructeur sur les œuvres. Plus encore, Internet est aujourd'hui le principal atout pour la diffusion et la conservation des graffitis.

Grâce à cet outil, par exemple, la galerie parisienne « Itinérance » a élaboré un projet innovant sous le nom de « Tour Paris 13 » (Fig. n°79). Derrière ce nom se cache un immeuble d'habitation de neuf étages situé au 5, rue Fulton dans le treizième arrondissement de Paris et destiné à la destruction au 8 avril 2014. Dans les mois qui ont précédés, cette tour a accueilli une centaine d'artistes du monde entier pour y réaliser une exposition de graffiti. Chaque mur de chaque logement et toutes les façades ont été investis par des graffeurs. L'exposition a attiré des milliers de visiteurs. Le jour de sa destruction, la tour offre aux passants un bref et inhabituel spectacle : ils ont pu découvrir les fresques dissimulées à l'intérieur pendant un court instant. Mais le projet ne s'arrête pas là. Les œuvres ont disparu mais elles ont toutes été prises en photo avant la destruction de la tour. Ainsi, le site de la galerie d'art met à disposition des internautes sa collection de clichés. De plus, la démolition du bâtiment a été entièrement filmée, est quant à elle disponible en visionnage sur Internet⁸⁶. Enfin, un site est entièrement dédié à cette tour : il propose un parcours virtuel de tous les étages et une découverte des peintures qui recouvraient les murs. Une série de près de vingt mille photos ont été assemblées pour reconstituer à l'identique la tour, peu de temps avant sa destruction. Cet exemple nous montre l'intérêt de l'outil numérique pour la conservation des graffitis : il les conserve et même les restitue sans dénaturer l'environnement dans lequel ils ont été réalisés et sans nier le caractère éphémère qui en est constitutif.

À l'instar du projet « Tour Paris 13 », un programme de conservation numérique des graffitis du Magasin général de Pantin (Fig. n°80) a été lancé. Ce bâtiment, surnommé « la cathédrale du tag » est situé le long du canal de l'Ourcq dans le département de la Seine-Saint-Denis. Il a servi d'entrepôt des douanes et de réserves de grains pour les moulins voisins pendant près de soixante-dix ans, avant d'être désaffecté en 2004. Depuis, des centaines de graffeurs ont investi les lieux. Les murs de béton ont été recouverts de leurs œuvres, à l'intérieur, à l'extérieur ainsi que sur les coursives. Mais il est prévu que le lieu abrite les locaux d'une agence de publicité parisienne, d'ici la fin de l'année 2015 ; les travaux ont d'ailleurs déjà commencé. En général, dans le cas d'une réhabilitation, les tags disparaissent sans laisser de

⁸⁶ Page Internet du projet « Tour Paris 13 » : <http://www.tourparis13.fr/destruction/src/>

traces. Cette fois-ci, exceptionnellement, ce ne sera pas le cas car M. Rémi Babinet, le PDG de l'agence de publicité en question, a décidé de sauver les œuvres.

Dans un premier temps, une trentaine de graffitis dessinés sur des portes et des châssis vont être démontés et conservés. Quelques murs vont également être déplacés pour préserver leurs peintures qu'ils portent. Le reste du travail de conservation se fera sur Internet. Dans ce but, une équipe de photographes est employée à mémoriser chaque recoin du bâtiment. Avec un logiciel informatique de modélisation, l'immeuble est reconstitué à l'identique. Le site⁸⁷ permettra aux internautes de visiter librement l'espace tel quel avant sa réhabilitation. Une atmosphère musicale est même proposée grâce à une *playlist*⁸⁸ des morceaux favoris des graffeurs des années 2000. En outre, le visiteur pourra utiliser une bombe aérosol virtuelle pour dessiner des tags qui resteront visibles sur une seconde version du modèle, l'original restant intact. Cette version *bis* conservera l'un des principes du graffiti puisqu'un nouveau tag pourra en faire disparaître un autre s'il le recouvre. Bien sûr, les peintures à caractère offensant seront effacées par le service logistique affecté sur le site Internet.

Cet exemple nous montre que le support numérique est un moyen simple de conserver les graffitis. La numérisation des photographies permet à l'image des œuvres de durer tandis que les œuvres elles-mêmes disparaissent.

Chapitre 3 – Une volonté de conservation

A. Des œuvres atemporelles

Face aux avancées technologiques et surtout à l'influence du marché, il semble que de plus en plus de graffitis soient en mesure de traverser les années. Certaines œuvres de cet art éphémère peuvent être soumises aux mêmes impératifs de préservation et de conservation que les œuvres d'art des musées. C'est le cas pour quelques peintures de Banksy. L'idée de

⁸⁷ Page Internet du Magasin général de Pantin : <http://www.graffitigeneral.com/fr/>

⁸⁸ Mot anglais désignant une sélection de fichiers numériques audio.

protection est pourtant contradictoire avec la culture du graffiti, ce qui n'est pas sans conséquences. Si Banksy n'a pas été concerté au sujet de la protection de ses œuvres, des artistes, comme Does, essayent d'assurer la pérennité de leurs peintures.

1. La protection des pochoirs de Banksy et ses conséquences sur culture graffiti

En 2011, des agents de nettoyage de la ville de Bristol⁸⁹ effacent par erreur une des œuvres de Banksy. Cet incident a causé de nombreuses protestations de la part des habitants. Le conseiller municipal, M. Steve Comer, décide de l'établissement d'un registre visant à protéger et préserver les graffitis de l'artiste dans la ville. Il déclare que « l'art public est devenu une part importante » de la vie à Bristol et que « là où cela est possible, il devrait être protégé »⁹⁰. La proposition de M. S. Comer précise que chaque œuvre doit être classée selon sa valeur dans un registre mis à la disposition des agents de nettoyage de la ville. Ceux-ci pourront ainsi consulter la liste des peintures et vérifier s'ils peuvent ou non, nettoyer le mur. De cette manière, les œuvres de Banksy, elles, ne seront plus effacées et la ville pourra profiter de l'affluence touristique due à ces graffitis.

D'autres villes, comme Londres et New-York, recensent plusieurs peintures de ce même artiste. Certaines d'entre elles font aussi l'objet d'une protection toute particulière en étant placées sous plexiglas (Fig. n°81). En réalité, ce sont les propriétaires des murs qui ont souhaité les protéger de l'usure et du vandalisme pour leur éviter le sort d'autres pochoirs de Banksy, dégradés et même volés par le passé. Ces exemples démontrent que le statut du graffiti a bel et bien changé et qu'une véritable conscience artistique et patrimoniale est née autour de cette pratique. Mais l'avenir de cet art encore jeune réserve de nombreuses interrogations. Le graffiti peut-il faire partie du patrimoine culturel d'une ville, ou encore d'un pays ? A-t-il droit à une protection équivalente à celle des œuvres en musée ? Sur quels critères une ville et son équipe municipale peut-elle décider de ce qui relève de l'art ? Mais surtout, préservation et conservation ne vont-elles pas à l'encontre des principes du graffiti ? On peut même se demander si elles ne pourraient avoir des conséquences néfastes

⁸⁹ Ville du sud-ouest de l'Angleterre.

⁹⁰ Propos relayés par : <http://www.fatcap.org/article/bristol-conservatrice.html>

pour le graffiti. En effet, de telles dispositions procèdent à une sélection des œuvres selon des critères abstraits. Ceci pose un problème de fond par rapport à cette pratique et aux arts urbains en général qui se veulent des mouvements libres et contre les codes esthétiques. De plus, les œuvres produites par de grandes figures, comme Banksy ou Bleck le Rat, seraient intouchables et, dans ces conditions, l'émergence de nouveaux talents, qui trouveraient seulement à s'exprimer sur des terrains vagues, loin du regard des passants, deviendrait plus difficile.

Pourtant, vouloir protéger les œuvres importantes des vols ou des dégradations est bénéfique pour le public. Mais rappelons que la plupart des graffitis sont effectués illégalement et que les propriétaires des supports sont en droit d'agir comme bon leur semble avec leur bien. Ainsi, malgré la bonne volonté des municipalités, le propriétaire peut toujours, selon la loi, user de son bien jusqu'à s'approprier l'œuvre qui le recouvre. Le pochoir de Banksy réalisé sur le rideau de fer du *Hustler Club*⁹¹ (Fig. n°82), par exemple, a été littéralement découpé par le propriétaire du lieu, pour être exposé comme une œuvre d'art à l'intérieur dans l'espoir d'accroître la clientèle.

Face à la valeur grandissante des œuvres du graffiti, nous pouvons imaginer dans un cas extrême que la protection des peintures nécessitera bientôt la présence de gardiens ou de caméras de surveillance supplémentaires, ce que condamne précisément Banksy.

Comme nous venons de l'observer, le fait de vouloir conserver des graffitis dans la rue signifierait que cet art serait en proie à un phénomène d'institutionnalisation. Pour éviter un tel travers, la solution consiste à trouver un équilibre entre la nécessaire accessibilité des œuvres, leur environnement urbain et leur nature éphémère.

2. Does et le choix de la longévité des œuvres

L'artiste Does s'est lancé en 2012 dans un projet visant à offrir une certaine pérennité à ses œuvres tout en leur conservant une dimension éphémère. Lors d'une interview⁹², le graffeur

⁹¹ Discothèque de New-York.

⁹² Interview : <http://puregraffiti.com/art/2009/06/does-graffiti-writer-interview/>

explique comment l'idée lui en est venue. Il a commencé par remettre en question son propre travail et ce qu'il en retirait. Il réalise alors que seul un petit nombre des murs peints par lui est intacte et qu'il n'en reste plus que des souvenirs ou quelques photos. Does trouve particulièrement affligeant d'avoir vu certaines de ses peintures disparaître dès le lendemain de son passage, alors qu'il consacre beaucoup de temps à leur réalisation.

Ayant fait ces constatations, il décide de mettre sur pied un projet capable de lui laisser la maîtrise sur la vie de ses peintures. Dorénavant, lorsqu'il va peindre dans différentes villes, Does fixe systématiquement des toiles sur les murs qu'il compte recouvrir : l'idée est de conserver une trace de l'œuvre. Il dispose quatre toiles sur le mur de fond à horizontale et les sépare par des intervalles réguliers (Fig. n°83). Une fois le matériel en place, il commence à peindre. Lorsque le graffiti est terminé, il récupère les toiles et repeint entièrement le mur dans sa couleur d'origine. La plupart de ses interventions sont filmées afin de prouver qu'il ne s'agit pas de simples toiles peintes dans un atelier mais que l'artiste garde bien un lien avec le milieu urbain dans sa démarche.

Does baptise ce projet « *Endless Perspectives* ». Ce titre traduit les possibilités infinies d'interprétation du graffiti et de l'art en général : « Finalement, tout est une question de point de vue, de perspective, c'est aussi valable pour le public ». Au total, quarante-huit toiles ont été peintes dans le cadre de ce concept. Grâce à elles, Does parvient à « capturer » une partie de ses graffitis. Ce mélange astucieux des supports lui a valu le respect d'anciens grands noms de la scène graffiti. Il est démontré que cette forme d'art n'est pas toujours en contradiction avec les normes institutionnelles dès lors que l'artiste est capable de conserver la temporalité liée à l'élément urbain dans son œuvre.

Les graffitis deviennent des œuvres pérennes sous l'influence des institutions, par la volonté des artistes ou encore du fait de la pression populaire. À première vue, cela va à l'encontre des principes du graffiti puisque l'intérêt de cette peinture réside en partie dans le fait d'être éphémère. Certes, la plupart des œuvres ne restent que quelques mois dans les rues avant d'être recouvertes par de nouvelles. Mais d'autres peuvent rester plusieurs années : les œuvres d'artistes respectées par la communauté. La longévité d'une œuvre dans le milieu urbain est tributaire de la considération que lui portent les autres graffeurs. En d'autres termes, si la durée de vie d'une œuvre est longue, c'est qu'elle impressionne techniquement parlant et que son auteur a fait ses preuves au sein de la communauté.

Toutefois, il peut arriver que la réalisation d'un artiste talentueux soit vulgairement « toyé »⁹³ par des graffeurs en herbe ou lorsqu'ils perdent le respect. C'est le cas, par exemple, de Shepard Fairey qui a fait de son blaze une marque déposée dans l'objectif de perdurer. Obey est aujourd'hui critiqué parce qu'il est devenu ce qu'il combattait, un bien commercial.

La conservation des œuvres *in situ* ne transgresse pas tant les principes du graffiti si elle respecte les particularités de cette culture. Les interrogations se tournent dorénavant sur la volonté de conserver cette culture.

B. Une importante culture internationale

Ce mouvement artistique n'est plus seulement considéré comme un acte de vandalisme, il est devenu une source de revenus pour les galeries et dans les sphères de l'art. Il attire également de plus en plus les foules à travers diverses manifestations et ses artistes sont toujours plus nombreux. Le post-graffiti a favorisé l'essor d'une nouvelle culture populaire dont la mémoire s'étend au travers de festivals qui lui sont dédiés, des ateliers pratiques pour le public scolaire ou encore grâce à la publication de livres. La conservation de cette culture devient le projet de grandes entreprises, à l'image de Google⁹⁴.

1. La conservation d'une pratique toujours en expansion

La conservation du graffiti ne se fait pas par l'intermédiaire des œuvres puisqu'elles sont, pour la majorité d'entre elles, éphémères. C'est autrement qu'elle est assurée, par la préservation et la transmission d'une culture et de ses codes. L'organisation de festivals permet aux artistes de produire leurs œuvres directement devant le regard du public. Les techniques propres à chaque graffeur se dévoilent, ce qui permet un échange des artistes

⁹³ Verbe du langage graffiti décrivant l'action de recouvrir une peinture par un graffeur débutant.

⁹⁴ Entreprise américaine proposant des outils et des services sur Internet.

entre eux et avec les amateurs venus observer les performances. Dans ces circonstances, l'exposition des peintures se fait de manière temporaire, c'est-à-dire pendant toute la durée de l'événement culturel. Après ce délai, les œuvres sont laissées à leur environnement et ses risques. Le festival est une sorte de « musée du graffiti » qui en respecte le principe éphémère.

On peut prendre en exemple le festival organisé par Banksy durant l'année 2008, « *The Cans Festival* »⁹⁵. L'artiste britannique a fait appel à plusieurs artistes graffeurs pour occuper le tunnel de *Leake street* qui servait à relier les taxis londoniens à la gare de Waterloo. Ce passage désaffecté depuis des années a totalement été recouvert de graffitis et occupé par des installations en tous genres. L'événement fait date : pour la première fois, une exposition de graffiti est organisée dans le milieu qui lui appartient, à savoir la rue. À travers lui, Banksy a voulu montrer que cet art éphémère qu'est le graffiti est en perpétuel renouvellement. C'est pourquoi, il a précisé que les visiteurs pouvaient venir avec leurs propres bombes de peinture pour participer. Durant trois jours, ce sombre couloir est devenu un lieu incontournable. Le succès de l'opération a ancré un peu plus Banksy dans la postérité. D'ailleurs, le tunnel porte aujourd'hui le nom de l'artiste et la plupart des graffitis sont encore intacts.

Ces événements sont de plus en plus fréquents dans plusieurs grandes métropoles internationales. On peut citer, par exemple, le festival STAMP d'Hambourg (Allemagne), le MURAL festival de Montréal (Canada), le festival Bukruk de Bangkok (Thaïlande)... Mais il faut aussi mentionner tous ceux qui ont lieu dans d'innombrables villes plus modestes. Chaque année sont dénombrées plusieurs premières éditions de festivals dédiés au graffiti. Les 10 et 11 mai 2014, le festival Ono'U de Papeete (Tahiti) a ouvert ses portes pour la première fois (Fig. n°84). Cet événement a permis la rencontre entre des célébrités du graffiti international et des artistes polynésiens autour d'un concours de peinture. La ferveur autour de cet art est aussi palpable dans des régions du monde très éloignées des centres d'influences artistiques importants comme par exemple Londres ou Miami.

En dehors des festivals, de plus en plus d'associations se sont tournées vers le graffiti. Elles proposent une ouverture sur cette culture par la pratique et permettent à des groupes de

⁹⁵ Se traduit par « Festival de bombes aérosols ».

jeunes ou à un public scolaire de s'initier sous les conseils d'artistes accomplis. Les livres sont également un moyen de transmettre l'expérience des graffeurs. Plusieurs monographies illustrées ont été publiées ces dernières années à propos d'artistes en particulier, par exemple le livre *Parcours fléché*⁹⁶ de Jef aérosol ou encore *Wall and Piece*⁹⁷ de Banksy qui répertorie chacun de ses pochoirs pour permettre une sorte de visite guidée aux lecteurs. De nombreux ouvrages généraux traitent de cette culture depuis ses débuts dans les années 1970, toutefois les recherches scientifiques sur le sujet sont encore peu nombreuses.

Face à la popularité grandissante du graffiti, des entreprises du numérique au service de la culture de masse y voit une opération de communication intéressante et prennent position sur la question de l'accès et de la conservation de cet art.

2. Des œuvres dorénavant conservées et accessibles depuis chez soi

L'entreprise américaine Google a lancé le 10 juin 2014 une plateforme gratuite sur Internet par l'intermédiaire de son Institut Culturel créé trois ans plus tôt. Celui-ci a pour but de fournir un accès à des œuvres d'art, des monuments et des expositions. Il compte aujourd'hui plus de six millions d'œuvres dans sa base de données et près de quatre cents expositions virtuelles grâce à la coopération de cinq cents partenaires répartis dans soixante pays différents. Le « *Street Art Project* » est un nouveau programme lancé par l'institut qui est, cette fois-ci, dédié aux graffitis. Avec l'aide d'une trentaine de partenaires (galeries, musées, associations) issus, pour l'heure, de quinze pays différents, cet espace virtuel met à disposition des internautes cinq mille tags et une centaine d'expositions. Il permet notamment d'explorer les étages du projet « Tour Paris 13 », le site des *Five Pointz* de New-York, les graffitis qui ornaient les murs de l'ancienne discothèque parisienne *Les Bains Douches* (Fig. n°85) ou encore l'exposition « Lasco 3 » dans les sous-sols du Palais de Tokyo à Paris. De plus, des témoignages audio d'artistes sont disponibles pour comprendre leur histoire, leur travail et leur processus de création.

⁹⁶ J. Aérosol, *Parcours Fléché*, Paris, Alternatives, 2013.

⁹⁷ Banksy, *Wall and Piece*, Londres, Century, 2006.

Google met à profit des avancées technologiques importantes pour ce projet, dont la technique du « gigapixel »⁹⁸ et « Street View »⁹⁹ qui permet déjà de visiter certains musées. Cette base de données permet dès à présent de découvrir les œuvres d'artistes célèbres ou même celles de graffeurs en devenant en navigant sur la carte du monde. Par ailleurs, les ingénieurs sont à la recherche d'une technologie qui servirait à montrer l'évolution des murs recouverts par différents artistes à travers le temps.

Si le directeur de l'Institut Culturel, M. Amit Sood, a souhaité l'élaboration de ce projet, c'est qu'il a constaté l'intérêt grandissant des utilisateurs et du public en général pour cette forme d'art. Déjà, en 2013, une première collection était mise en ligne avec plusieurs graffitis de São Paulo au Brésil. L'importante fréquentation de la plateforme a alors été constatée. Dix mois plus tard est né le « *Street Art Project* ».

L'entreprise ne dévoile pas le montant des investissements effectués pour mener à bien ce projet. La direction explique seulement que l'outil peut rendre Internet plus riche et faire découvrir le graffiti au plus grand nombre. Il s'agirait d'offrir, grâce aux moyens numériques, un complément aux musées et aux lieux culturels. L'entreprise Google espère ainsi bouleverser les pensées qui estiment que l'accès à ce type de culture est réservé à une élite en rendant accessible, de chez soi, un maximum d'œuvres d'art.

L'élaboration d'un tel projet s'engage pour la conservation des œuvres grâce au support numérique. Si quelques rares entrepreneurs ont proposé un accès similaire aux œuvres via Internet, l'entrée d'un géant du service numérique dans la diffusion de la culture de masse pourrait métamorphoser le statut éphémère du graffiti. Ce n'est, ni plus ni moins, que ce que font individuellement les amateurs en photographiant les murs de leur ville et en publiant les clichés sur les réseaux sociaux.

⁹⁸ Image de très haute définition numérique permettant des zooms très précis.

⁹⁹ Technologie informatique permettant de profiter de vues numériques à 360°.

Conclusion

Si nous avons d'abord tenté de démontrer qu'ils appartiennent à un seul et même ensemble, les différents types de graffiti ne sont pas toujours appréciés d'une manière identique par le public. La tendance est aujourd'hui d'avantage favorable à la forme du post-graffiti, synonyme d'un engagement social de la part des artistes. Tandis qu'à l'inverse, les graffitis plus classiques semblent ne refléter qu'une expression de soi. Nous avons pourtant constaté que, quelles que soient leur forme et leurs dénominations, ils sont l'émanation d'une seule culture. Le tag est un exercice de base du graffiti : il devient fresque avec l'expérience du peintre et la recherche répétée de son art, sans pour autant qu'il soit délaissé dans sa pratique. En somme, la fresque trouve son origine à travers le tag qui est à la base de tout.

Cette dépréciation du tag au détriment de la fresque par le public semble similaire à la hiérarchie des genres de la peinture instaurée depuis le XVII^e siècle dans le but de classer les divers types de peinture par ordre d'importance et de techniques (natures morte, paysages, scènes de genre, portraits, peintures d'histoire). Mais à l'époque, un peintre pouvait tout autant pratiquer ces différents genres picturaux qu'un graffeur peut aujourd'hui réaliser des tags, des *throw up* ou des fresques. Au travail de ces artistes contemporains s'ajoute un degré de difficulté avec l'interaction du milieu urbain.

C'est ce dernier élément qui rend principalement la pratique du graffiti illégale et en a fait une cible privilégiée pour des pouvoirs publics, déterminés à la faire disparaître. Même si aujourd'hui son statut diffère selon les pays, nous avons cependant pu observer qu'en France, cette peinture est désormais tolérée par la législation. Si plusieurs articles de loi la réprimandent encore fermement, elle trouve un cadre légal quand elle fait l'objet d'accord entre les différentes parties concernées. Si aucun accord n'est possible, des pratiques se substituent au graffiti en tant que tel et permettent d'éviter la condamnation ou innovent dans l'élaboration de projet. De fait, il semble qu'une branche spécifique de cet art soit en train de se former autour de nouvelles recherches.

Malgré les nombreuses difficultés qu'à rencontré cette pratique artistique, son nouveau statut, plus populaire que par le passé, montre que désormais, tout conspire à la conservation des graffitis. Si la législation ne constitue plus désormais un obstacle majeur à la pérennité de ces peintures, les œuvres n'en sont pas pour autant amenées à perdurer puisque qu'elles sont par nature éphémère, à l'image des œuvres du Land art. Grâce à l'avancée des technologies, les supports numériques sont dorénavant des outils incontournables de l'expansion de la culture du graffiti. Indubitablement, ils entraînent les peintures à laisser des traces dans le temps. De plus, l'enthousiasme général grandissant pour cet art de la part du marché comme du public fait naître un sentiment populaire d'attachement aux œuvres dans leur milieu. Le public souhaite à présent protéger leur existence. Des artistes démarchent également en ce sens tout comme des entreprises internationales plus ou moins importantes ainsi que le monde associatif.

Bien que l'art du graffiti n'échappe pas au rouage des institutions, les artistes continuent majoritairement à détourner les codes par une pratique spontanée dans la rue. Il reste ainsi un art libre dont la conservation se veut peut-être avant tout spirituelle. Il laisse néanmoins de nombreuses interrogations à propos de son avenir. Son exposition dans les sphères de l'art permet-elle de conserver le lien entre l'art contemporain et le public du futur ? Ou est-elle un moyen d'assurer la pérennité de ce commerce avec des générations futures de plus en plus sensibles à cet art ? Et selon sa place à venir dans les galeries d'art ou les musées, quelles problématiques se poseront au sujet de la restauration des graffitis dégradés par le temps ? Puisque cela fait partie des tâches d'un conservateur... Une chose est sûre, les œuvres du site des *Five Pointz* ne nous permettrons pas de répondre à ces questions.

Annexes

- **Annexe n°1 : Entretien avec Nacre.**
- **Annexe n°2 : Entretien avec Moze.**
- **Annexe n°3 : Entretien avec une artiste anonyme.**

Annexe n°1 : Entretien avec Nacre.

Cet entretien a eu lieu sur le terrain, au cours de l'exécution d'un graffiti en hommage à Nelson Mandela, le 8 décembre 2013, à Pau. Il a été réalisé avec Nacre, artiste graffeur de 34 ans :

Ci-dessous, le questionnaire élaboré pour cette rencontre :

- Quel nom donnez-vous à votre pratique, graffiti ou *street art* ?
- Que pensez-vous de la mise à disposition de supports destinés à cette pratique ?
- Pensez-vous que le graffiti soit un art à conserver comme les autres ?
- La photographie de vos peintures est elle importante ?
- Quel avis portez-vous sur les œuvres déjà présentes dans les institutions ?

Résumé :

Au cours de cet entretien, Nacre a longuement présenté sa démarche, ses inspirations et la signification de ses peintures. Cet artiste peintre professionnel m'a donné son sentiment sur le statut des œuvres dans la société contemporaine. Contre leur présence dans les institutions, il revendique un art libre. Nacre m'a confié être gêné par certaines questions puisqu'il a reconnu rechercher une reconnaissance du public au travers de ses œuvres. Selon lui, la conservation ne devrait toucher qu'une poignée d'artistes vraiment représentatifs de la culture du graffiti. Il cite en exemple Banksy, pour qui la préservation des œuvres est une bonne chose, mais pas au point de l'exposer dans un musée, la rue faisant office de lieu d'exposition.

Cette rencontre a eu lieu le 11 décembre 2013, à Pau. L'artiste graffeur de 46 ans, Moze, s'est montré enthousiaste à l'idée de répondre à mes questions.

Ci-dessous, la liste des questions préparées :

- Quel est votre parcours dans l'univers du graffiti ?
- Quelles anecdotes en conservez-vous ?
- Savez-vous si certaines de vos anciennes peintures sont encore visibles ?
- Comment peut être conservé le graffiti ?
- Pensez-vous que le graffiti a sa place dans les musées ?
- Y a-t-il une différence entre le graffiti et le *street art* ?
- Êtes-vous pour la mise à disposition de murs spécialement destinés aux graffitis ?

Résumé :

Au fur et à mesure de cet entretien, Moze me livre bon nombre de ses souvenirs de graffeur. Armé seulement d'un marqueur, il débute le graffiti à Paris au cours de l'année 1986. Il m'informe de l'organisation d'événements majeurs comme le « projet Louvre » par exemple. Moze conserve la mémoire de sa pratique grâce au travail qu'il fournit avec des associations auprès d'un jeune public. Pour lui, les livres sont un véritable moyen de transmettre cette histoire. Il n'est cependant pas contre l'entrée des œuvres dans les musées dès l'instant que le graffiti ne devient pas un bien commercial. À ses yeux, il est bon que le graffiti moderne soit toléré voire valorisé : cela permet de ne pas réitérer les erreurs de jeunesse qui lui ont valu d'être recherché par la police pendant près de dix ans.

Cette entrevue a eu lieu le 1^{er} mars 2014 à Poitiers, dans un spot souvent exploité par les graffeurs de la région. La jeune artiste interviewée ne m'a pas autorisée à citer son blaze ni son âge dans mes recherches.

Ci-dessous, les quelques questions auxquelles l'artiste a acceptée de répondre :

- Quels sont les raisons qui vous poussent à faire du graffiti ?
- Selon vous, qu'apporte le graffiti à la ville ?
- Quels impacts espérez-vous de votre pratique sur ce milieu ?
- La présence d'espaces autorisés pour la pratique du graffiti est-elle une bonne chose ?

Résumé :

Cet artiste d'une vingtaine d'année s'exile de son école des Beaux-arts pour peindre des graffitis dans les rues de Poitiers. Le contact avec le milieu urbain est, selon elle, une véritable expérience qui n'est pas suffisamment présente dans sa formation. La graffeuse me livre qu'elle se moque de servir à une cause ou une culture avec ses graffiti, elle les réalise parce qu'elle y trouve une sensation de liberté. Si le graffiti doit servir à une chose c'est à reconforter les citoyens dans leur accès à la liberté. Le franc-parler de l'artiste la pousse à me confier que les supports légaux sont une entrave à sa démarche mais qu'elle trouve régulièrement beaucoup de talentueux graffeurs devant ces murs.

Bibliographie

Ouvrages généraux :

- CHAUDOIR Philippe, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- CHENUS Nicolas et Longhi Samantha, *Paris, de la rue à la galerie*, Paris, Pyramyd, 2011.
- DUCRET André, *L'Art dans l'espace public*, Zurich, Seismo, 1994.
- GARRAUD Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994.
- LUCCI Vincent, *Des écrits dans la ville*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Ouvrages spécialisés :

- BOUCHERKA Karim, *Descente interdite*, Paris, Alternatives, 2011.
- CALOGIROU Claire (sous la direction de), *Une esthétique urbaine, graffeurs d'Europe*, Paris, L'œil d'Horus, 2012.
- CARLSSON Benke et HOP Louie, *Le manuel du street art : matériel et techniques*, Paris, Eyrolles, 2011.
- GENIN Christophe, *Le street art au tournant, reconnaissance d'un genre*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2013.
- LEMOINE Stéphanie, *L'art urbain, du graffiti au street art*, Paris, Gallimard, 2012.
- LEMOINE Stéphanie et TERRAL Julien, *In situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, Alternatives, 2005.
- MANCO Tristan (sous la direction de), *Planète graffiti : street art des cinq continents*, Paris, Pyramyd, 2011.
- RIOUT Denys, *Le livre du graffiti*, Paris, Alternatives, 1990.

- SETH MALLAND Julien, *Tropical Spray*, Paris, Alternatives, 2010.
- SILHOL Brigitte et OXYGENE NATH, *Vitry ville street art*, Grenoble, Critères Editions, 2013.
- WACLAWEK Anna, *Street art et graffiti*, Londres/Paris, Thames & Hudson, 2012.

Monographies :

- BANKSY, *Guerre et spray*, Paris, Alternatives, 2010.
- ELLENBERGER Michel, *Zlotykamien, un artiste secret sur la place publique*, Chauvigny, L'escampette Editions, 2002.

Articles :

- BAUWENS Malika, « Alerte rouge dans le 13^e arrondissement », *Beaux-Arts Magazine*, mars 2013, n°345, p.23.
- VALLEE Pascaline, « De l'illégalité à l'institution », *Arts Magazine*, mai 2013, n°76, p.85.
- VIGNANDO Dorane, « Le street art fait sauter la banque », *Le nouvel observateur obsession*, décembre 2012, n°7, p.11.

Travaux universitaires :

- CRAPANZANO Fanny, *Scribo ergo sum : l'art urbain, enjeu de société du XXI^e siècle ?*, mémoire de master Management des organisations culturelles, sous la direction de M. Nicolas Laugero Lasserie, Université Paris Dauphine, 2012-2013.
- LAVIGNE Léa, *Street art et tourisme – Analyse d'une relation nouvelle et de ses impacts*, mémoire de master Tourisme et développement, sous la direction de M. Sébastien Rayssac, Université de Toulouse Le Mirail, 2012-2013.

Sources numériques :

- All City. Blog. *Site d'All City*, [En ligne]. <http://www.allcityblog.fr/> (Consulté le 2 février 2014).
- Artistik Rezo. *Site d'Artistik Rezo*, [En ligne]. <http://www.artistikrezo.com/> (Consulté le 16 mars 2014).
- Bass Expression. *Site de Bass Expression*, [En ligne]. <http://www.bassexpression.com/> (Consulté le 7 mai 2014).
- Fatcap. *Site de Fatcap*, [En ligne]. <http://www.fatcap.org/> (Consulté le 30 novembre 2013).
- Lazarides. *Site de Lazarides*, [En ligne]. <http://www.lazinc.com/> (Consulté le 4 avril 2014).
- Le graffiti. *Site de Le Graffiti*, [En ligne]. <http://www.le-graffiti.com/> (Consulté le 21 mars 2014).
- Le graffiti. Blog. *Site de Le Graffiti*, [En ligne]. <http://le-graffiti.blogspot.fr/> (Consulté le 20 mars 2014).
- Le Monde. *Site de Le Monde*, [En ligne]. <http://www.lemonde.fr/> (Consulté le 27 février 2014).
- Mediapart. *Site de Mediapart*, [En ligne]. <http://blogs.mediapart.fr/> (Consulté le 9 mars 2014).
- Mescaline. Blog. *Site de Mescaline*, [En ligne]. <http://mescablog.com/> (Consulté le 23 février 2014).
- Ville de Paris. Mairie. *Site de la mairie de Paris*, [En ligne]. <http://paris.fr/> (Consulté le 16 février 2014).
- Rue 89 Le Nouvel Observateur. *Site de Rue 89 le nouvel observateur*, [En ligne]. <http://rue89.nouvelobs.com/> (Consulté le 5 avril 2014).

Sources audiovisuelles :

- *Writers : 20 ans de graffiti à Paris, 1983-2003*, Marc-Aurèle Vecchione, réal., aut. ; Vincent Cassel, voix ; Jean Gillet, mus. ; Bando, Mode2, Jay, etc., participants. - Paris, Résistance films, 2004 – (2h30min).

- *Exit the gift shop*, Banksy, réal. ; Geoff Barrow, mus. ; Banksy, Shepard Fairey, Space Invader, etc., participants. – Londres, Paranoid Pictures Film, 2010 – (1h27min).

Auxquels s'ajoutent divers entretiens d'artistes et vidéos de performances vus sur le site internet Youtube (Does, Jace, MadC, Conor Harrington, etc.).

Entretiens :

- Anonyme, le 1^{er} mars 2014, Poitiers.
- Moze, le 11 décembre 2013, Pau.
- Nacre, le 8 décembre 2013, Pau.

Divers :

- *Zevs, Retrovizevrs*, Dossier de Presse, Stéphane Chatry (commissaire d'exposition), La Vitrine, Paris, du 30 avril au 24 juin 2014.

Table des matières

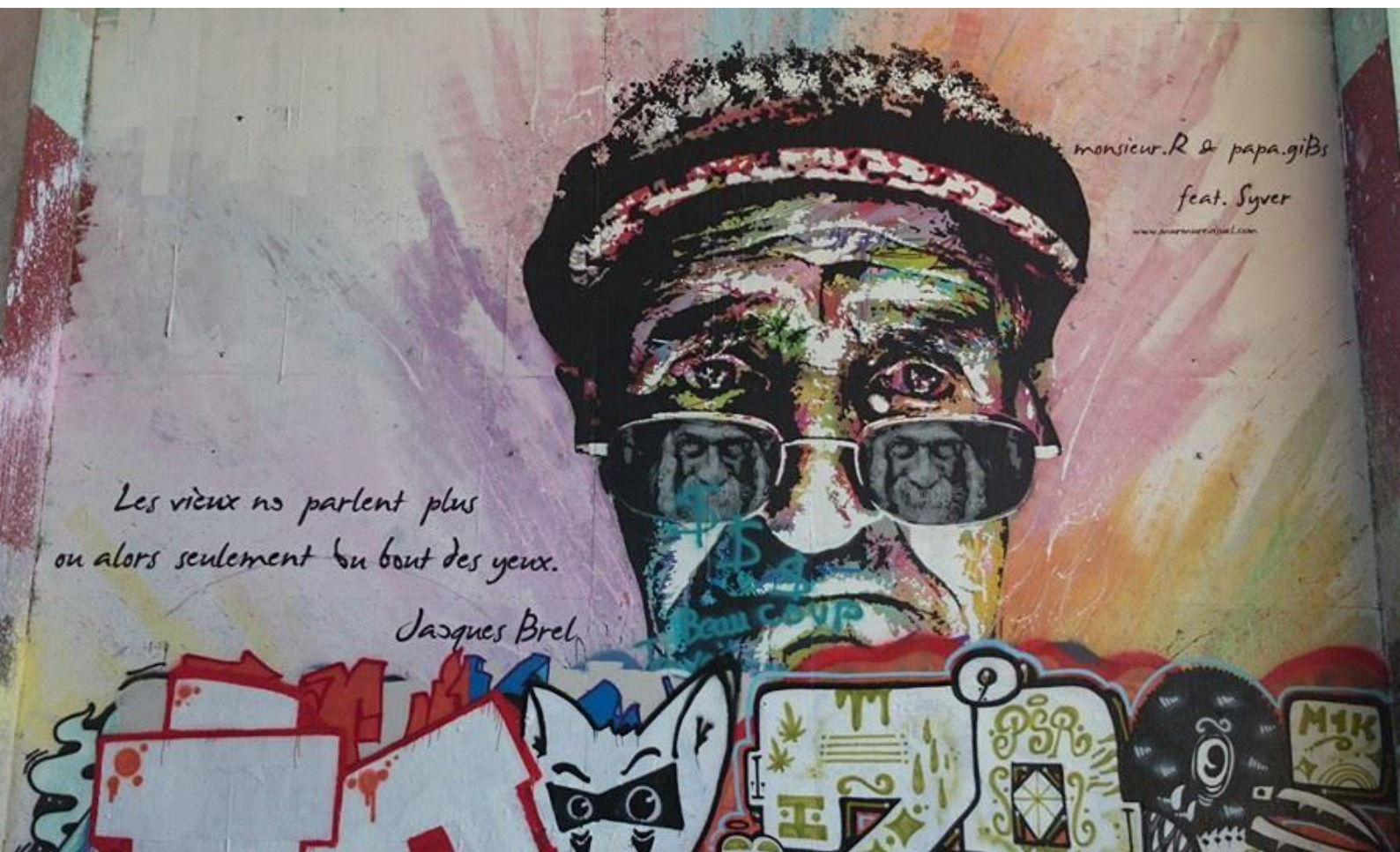
Avant-propos.....	3
Remerciements.....	6
Glossaire	7
Introduction	8
Partie 1. Le graffiti : une culture récente à la confluence de plusieurs éléments urbains... 11	
Chapitre 1 – Une approche de la culture graffiti.....	12
A. Une pratique : son évolution et ses acteurs.	12
1. Du graffiti au post-graffiti.	12
2. Les acteurs d’une « sous culture » urbaine.....	14
B. Des distinctions techniques et terminologiques.....	16
1. Une large typologie de procédés.	16
2. Un art aux terminologies multiples et confuses.	18
Chapitre 2 – L’émergence du graffiti.	20
A. Une pratique occidentale	20
1. Le graffiti new-yorkais à partir des années 1970.	20
2. Une scène parisienne dès les années 1980.....	22
B. Un phénomène devenu international.....	24
1. São Paulo, un nouveau centre	24
2. Le graffiti étendu à tous les continents.....	26
Chapitre 3 – Une esthétique à la croisée de plusieurs influences urbaines.	28
A. Les filiations généalogiques du graffiti.....	28
1. L’influence de la culture visuelle publicitaire.	29
2. Un nouvel art urbain.	31
B. Une analyse plastique à travers les exemples d’Azyle, Does et Nunca.	33
1. Azyle.	33
2. Does.....	35
3. Nunca	36
Partie 2. Un art confronté à la justice.	38
Chapitre 1 – Une pratique artistique au cadre juridique complexe.....	39

A. Le graffiti : la reconnaissance d'une pratique illégale.	39
1. L'équité du graffiti en tant qu'art.....	39
2. Une pratique sous permissions.....	41
B. Le statut de l'artiste.	43
1. La difficile reconnaissance de l'artiste graffeur.	43
2. La complexe question des droits d'auteur	45
C. La place de l'œuvre.	47
1. La question de la propriété de l'œuvre	48
2. Des œuvres ouvertement exposées aux risques	49
Chapitre 2 – Une pratique décriée par les pouvoirs publics qui trouve progressivement sa place dans la société.....	51
A. Une peinture condamnée par la loi.	51
1. Le lien étroit du graffiti avec le vandalisme.	52
2. Le processus de criminalisation du graffiti en France	53
B. Les chasses aux graffitis.	55
1. La première lutte anti-graffiti aux États-Unis et ses effets.	55
2. Le traitement particulier du graffiti à Paris	57
C. Un assouplissement possible du matraquage à l'encontre du graffiti.	59
1. Des réglementations plus ou moins sévères selon les pays.	59
2. Du graffiti légal.	61
Partie 3. L'hypothétique conservation d'un art éphémère.	64
Chapitre 1 – La temporalité des œuvres.	65
A. L'impact de la ville.....	65
1. Un art soumis aux règles d'urbanisme	65
2. Le graffiti : éphémère par principe.....	67
B. Dans la lignée du land art	68
1. Les similitudes avec le graffiti et leurs paradoxes communs	69
2. La nouvelle tendance « entre deux » du « green graffiti »	70
Chapitre 2 – Une pérennité inéluctable.	72
A. Le graffiti dans les institutions.	72
1. Les premières expositions	73
2. Les différents supports de présentation au public	75

B. Le graffiti : indissociable du numérique ?.....	77
1. Le recours à la photographie	77
2. Internet comme support des projets artistiques du graffiti.	78
Chapitre 3 – Une volonté de conservation.	80
A. Des œuvres atemporelles.	80
1. La protection des pochoirs de Banksy et ses conséquences sur culture graffiti.....	81
2. Does et le choix de la longévité des œuvres.	82
B. Une importante culture internationale.....	84
1. La conservation d’une pratique toujours en expansion	84
2. Des œuvres dorénavant conservées et accessibles depuis chez soi	86
Conclusion	88
Annexes	90
Bibliographie	94

Les graffitis font parti de notre quotidien. Ils apparaissent sous diverses formes sur les murs de nos villes. Depuis l'apparition de cette pratique dans les années 1960, le phénomène s'est étendu sur tous les continents sans jamais s'essouffler. Pourtant, cette peinture a longtemps et est encore décriée de nos jours. Le graffiti est apparu comme un acte de vandalisme et les pouvoirs publics l'ont combattu.

Progressivement, le graffiti s'est trouvé un public d'amateur, il a fait ses débuts dans les institutions artistiques et s'est même adapté aux conditions de la rue en se conciliant avec la loi. Mais la majorité de ces œuvres est éphémère. De nombreuses peintures dignes d'un intérêt artistique sont soumises aux aléas de leur exposition à ciel ouvert. Le graffiti est devenu un véritable courant qui pose de nombreuses questions au sujet de son avenir, de la conservation de cette pratique et des œuvres.



Œuvre commune, Poitiers, 2013.

Source : Photographie par Rémi Gauthreau.