



HAL
open science

Le graffiti n'est pas ce qu'il paraît : expographie et essence du graffiti dans les lieux culturels en France

Jasmine Abrougui

► To cite this version:

Jasmine Abrougui. Le graffiti n'est pas ce qu'il paraît : expographie et essence du graffiti dans les lieux culturels en France. Art et histoire de l'art. 2023. <dumas-05133314>

HAL Id: dumas-05133314

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-05133314v1>

Submitted on 27 Jun 2025

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Jasmine ABROUGUI

Le graffiti n'est pas ce qu'il paraît : expographie et essence du graffiti dans les lieux culturels en France

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en muséologie
présenté sous la direction
de M^{me} Claire CALOGIROU

Membre du jury : M^{me} Julie GUIYOT-CORTEVILLE
Septembre 2023

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



Avant-propos

Remerciements

Je tiens à adresser mes chaleureux remerciements à Claire Calogirou, ethnologue, chercheuse associée à l'Institut de l'Ethnologie méditerranéenne et européenne comparative et au Centre national de la recherche scientifique - MuCEM, et surtout la personne qui a mené l'enquête-collecte *Tag et Graff* du MuCEM, pour l'attention et la bienveillance avec laquelle elle a dirigé mes recherches. Ses conseils et informations dont j'ai pu bénéficier tout au long de mon travail ont rendu possible l'aboutissement de ce mémoire. Je souhaite également remercier Julie Guiyot-Corteville, Cheffe du service Patrimoines et Inventaire, direction de la culture de la Région Île-de-France, pour ses précieux conseils et sa présence en tant que membre de jury de ma soutenance.

Ma gratitude se porte particulièrement vers les personnes qui ont accepté de participer à mon travail en me donnant l'opportunité de conduire des entretiens avec eux. En ce sens, il me faut remercier Darco, Agnès Fritz, Valériane Mondot, Lek et Sowat. Marko93, Cyril Kongo, Jérôme Catz, Catherine Jaffeux, Jean-Louis Bouillère, et Koma. Ces derniers m'ont accordé de leur temps afin de répondre aux questions que je me suis posées durant l'écriture. Je tiens tout de même à remercier Hugo Vitrani ainsi que le graffeur Tilt, bien que les entretiens n'ont pas pu se concrétiser.

Je remercie également Marie-Jeanne Villeroy, conservatrice du patrimoine du musée de Vire, pour avoir transmis mes recherches à Jean-Louis Bouillère et rendu possible un entretien avec lui ; ainsi qu'à Ange Léandri qui m'a gentiment donné une copie de sa thèse ainsi que le carton de la première exposition sur le graffiti réalisée par lui-même dans le cadre de ses recherches. Sans compter les archives départementales du Calvados et le musée de Vire, qui m'ont tous deux envoyé des pièces conservées dans leurs fonds d'archives ; ainsi que le personnel du Centre de Conservation et de Ressources du MuCEM, pour leur accueil au moment même où le hip-hop et le graffiti étaient mis à l'honneur dans la bibliothèque. Je ne peux manquer de remercier Marko93 pour m'avoir offert des objets de sa collection personnelle, ainsi qu'à Koma pour la consultation de ses

catalogues, magazines et fanzines ; et à la Fondation Cartier et plus particulièrement Leanne Sacramone, conservatrice senior, Emma Chauprade, assistante de conservation, et Matthieu Bonicel, consultant archives et documentation, pour leur accueil et leur attention, même si l'accès aux archives n'a pu être que partiel.

Mes derniers remerciements vont à Skweez, pour m'avoir accompagné dans mes réflexions en m'offrant l'opportunité de connaître le monde des graffeurs, ainsi qu'à mes amis et à ma famille qui m'ont apporté leur soutien et leur attention.

Le cadre de cette recherche

Je suis extrêmement reconnaissante d'avoir réalisé ce travail dans d'aussi bonnes conditions. En grandissant dans les tours du Luth, mon horizon se limitait à la vue de ma fenêtre au quatrième étage, qui donne sur le stade du boulevard Jean Jacques Rousseau et le Tamanoir, dont les graffitis habillent les murs. Derrière, le périphérique s'étendait, avec sa circulation dense, bruyante, et ses graffitis des deux côtés des voies ; et la ligne 13, avec ses tunnels ornés de graffitis qui défilaient sous nos yeux. Pendant longtemps, je considérais naïvement les graffitis comme naturels dans ce cadre urbain, jusqu'à que je prenne connaissance de l'impact du graffiti sur la culture populaire en découvrant la couverture de l'album *Significant Other* de Limp Bizkit par le graffeur Mear One. Mon questionnement quant à son exposition a vu le jour par hasard lorsque j'ai visité l'exposition *Une autre Italie Un abécédaire transalpin* au MuCEM en 2022. Quant au titre de ce mémoire, il est une référence au titre *Paname City Rappin'* de Dee Nasty, sorti en indépendant en juin 1984 sur l'album qui porte le même titre. Car le graffiti, méconnu et marginal, subit un rejet du public non initié, qui entre en résonance avec ce titre.

Je suis reconnaissante d'avoir grandi dans un environnement aussi riche et diversifié et d'avoir fait ces expériences, sans lesquelles ce mémoire n'aurait peut-être jamais existé.

Sommaire

Avant-propos	1
Sommaire	3
Introduction	6
PREMIER CHAPITRE : MÉTHODOLOGIE ET DÉFINITIONS	10
I. Méthodologie de la recherche	10
A. Les sources primaires	10
A.1. Les archives	10
A.2. Les entretiens	12
B. Les sources secondaires	14
B.1. Les travaux universitaires	14
B.2. Les catalogues d'expositions	17
B.3. Les ouvrages	18
C. Les ressources numériques	21
C.1. Les bases de données	22
C.2. Les réseaux sociaux	23
II. Les objectifs de l'étude	23
A. La recherche des expositions	23
B. La réalisation de tableaux	24
C. L'utilisation des données	25
III. Art urbain, Graffiti, Post-graffiti, Street art : de quoi parle-t-on ?	26
A. New York is the old school	26
A.1. Le writing	26
A.2. La scène française et son évolution	28
A.3. « Le plus beau crime au monde »	32
B. L'essence du graffiti	37
B.1. J'existe	37
B.2. Quête de la calligraphie et des lettrages	38
B.3. Un trio particulier : débrouillardise, collaboration et compétition	40

C. Définitions et terminologies.....	41
C.1. Art(s) urbain(s) : du singulier au pluriel.....	42
C.2. Post-graffiti	44
C.3. Street art	49
C.3.1. Le graffiti est-il du street art ?.....	50
C.3.2. Une connotation péjorative	53
 DEUXIÈME CHAPITRE : LA PATRIMONIALISATION ET L'EXPOSITION DU GRAFFITI	 58
I. Le graffiti dans les collections françaises	58
A. Le musée de Vire	59
B. Le MuCEM.....	60
B.1. La collection graffiti et les conditions de sa constitution.....	63
B.2. Les critères de patrimonialisation	67
C. Le Centre Georges Pompidou.....	68
C.1. Tracés Directs et Tableau noir.....	69
C.2. La conservation préventive face à l'éphémère.....	70
II. Le graffiti dans les expositions temporaires	72
A. 1989-2007 : les premières expositions et répressions	72
B. 2007-2014 : un intérêt et une reconnaissance croissants	79
C. 2014-2023 : la surenchère des expositions	84
III. Le graffiti exposé.....	99
A. Les types d'objets et les collections	100
A.1. Les objets exposés	100
A.1.1. L'archive-objet.....	100
A.1.2. L'objet d'art	103
A.1.3. Les dispositifs numériques dans les expositions.....	105
A.2. Les collections	106
A.2.1. Les collectionneurs privés et les galeries d'art	106
A.2.2. Les collections des protagonistes.....	108
A.2.3. Une collection peu mise en avant	109
B. Les registres et les schémas scénationnels.....	110

C. Les scénographies	116
C.1. Les modes d'organisations	117
C.2. Le contexte initial.....	117
C.3. Les mobiliers scénographiques au service des regroupements d'objets.....	119
TROISIÈME CHAPITRE : LE TRAITEMENT DU GRAFFITI ET LA SURVIVANCE DE SON ESSENCE	122
I. Le traitement du graffiti : rendre l'inaccessible accessible	123
A. Illustrer les origines	123
B. Le graffiti face au paradigme de l'art contemporain	125
II. La pertinence des organisateurs et le soutien des institutions	131
A. Les protagonistes de la pratique	132
B. Les professionnels extérieurs à la pratique	133
C. Un manque de soutien institutionnel	135
C.1. Un manque de représentation.....	136
C.2. L'autoproduction comme alternative	137
III. S'émanciper des carcans.....	139
A. La réduction de la pratique	139
B. Une alliance nécessaire	140
C. Le paradigme du graffiti	143
Conclusion	145
Bibliographie	148
I. Sources primaires.....	148
A. Entretiens conduits par l'auteure	148
B. Archives	149
II. Sources secondaires	149
A. Ouvrages.....	149
B. Catalogues d'expositions	152
C. Articles	154
D. Travaux universitaires.....	159
F. Films et vidéos.....	162

Introduction

Les cultures urbaines sont célébrées et valorisées par le biais d'événements créés spécifiquement pour elles. Cet aspect est particulièrement saillant dans le domaine de la musique. En mai 2023 s'est tenue la première édition de la cérémonie Les Flammes, dédiée à la musique urbaine ; qui a suscité de nombreuses réactions, positives comme négatives, de la part du public. Un événement a dû être spécialement pensé afin de valoriser ce style musical, faiblement récompensé et mis en avant dans les événements déjà organisés. Les domaines issus de la culture hip-hop sont-ils destinés à subir le même dessein ?

De nos jours, il n'est plus question de se demander si une expression pratiquée dans la rue peut être institutionnalisée et patrimonialisée par les institutions culturelles. En témoignent les nombreux travaux universitaires, ouvrages, articles et colloques portant sur ces questions, autant en Europe qu'en outre-Atlantique. Dès le début des années 1980, la pratique est présentée au sein d'expositions en France, puis entre dans des collections muséales à partir de 1989. À l'ère post-crise Covid-19 où de nombreuses revendications et changements politiques bousculent notre société, les expositions temporaires ont le vent en poupe et l'art urbain n'est pas épargné. Les expositions se multiplient, le sujet plait, intéresse, bat des records, et est tendance.

Au-delà de ces multiplications, qu'en est-il de la place du graffiti au sein des expositions temporaires ? Le graffiti *writing* est une pratique en perpétuel développement, qui depuis le début des années 1970, circule à travers tous les continents, générations, et couches sociales. Ce sujet évolue continuellement en raison de son histoire, des pratiquants et des transferts qui ont favorisé le développement d'expressions qui lui sont liées. Ne cessant pas de se transformer, les approches mobilisées pour l'aborder requièrent une diversité, à l'image des multiples facettes qui le caractérise. L'origine du terme *graffiti*, de l'italien *graffito*, désigne aujourd'hui une pratique née dans les ghettos new-yorkais, qui consiste à écrire son nom dans l'espace public. Avec le temps, la pratique a diversifié ses champs stylistiques et se constitue désormais de différentes écoles et domaines.

Les bornes chronologiques de cette étude s'étendent de 1989, année de l'exposition *Futura 2000 : œuvres récentes* à Vire, jusqu'aux dernières expositions tenues en 2023. Depuis 1981, le graffiti s'installe dans les expositions organisées dans des lieux culturels en France métropolitaine. La notion de lieux culturels est davantage appropriée, car celle-ci ne se focalise pas uniquement sur les institutions culturelles et muséales. 779 lieux culturels - musées, lieux d'expositions hors musées, lieux de spectacles, cinémas, bibliothèques-médiathèques¹, patrimoine, lieux d'enseignement supérieur liés à l'art et à la culture² - sont situés dans le Grand Paris³. Un Atlas qui recense ces lieux est réalisé en 2015 par la DRAC, Apur, et la Société du Grand Paris.

Ainsi, ces lieux aux caractères divers permettent de dresser un aperçu de la variété des espaces dans lesquels le graffiti est exposé. Compte tenu de la pluralité des formes et des pratiquants qui se sont développés depuis le début du *writing*, cette notion de lieux culturels est davantage appropriée dans le cadre de cette étude. Celle-ci peut caractériser autant les institutions muséales d'État ou privées, les espaces culturels, les espaces socioculturels, les centres d'arts... La diversité qu'offre cette notion reflète ce qu'est le graffiti. L'objectif de l'étude consiste à établir les caractéristiques des expositions temporaires ayant présenté du graffiti, à partir de l'historique des expositions. À travers l'analyse de certaines expositions de cette liste, leurs caractéristiques et leurs *discours expographiques* seront mis en avant. Comment peut-on exposer le graffiti ? À quels types d'expositions est-il associé ? De quelle manière est-il abordé ? En quoi ces expositions affectent-elles la perception de ce domaine et son évolution, compte tenu des débats sur sa légitimité artistique et la potentielle dénaturation de son *essence* ?

¹ Dans son mémoire de 2009 *L'art en bibliothèque*, Céline Meyer insiste sur l'importance des bibliothèques publiques comme lieux de diffusions et de créations artistiques pourtant pas perçues de cette manière par le grand public. Céline Meyer, *L'art en bibliothèque*, Mémoire d'étude, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2009, Gérard Régimbeau.

² Dominique Alba (dir.), *Atlas inédit des lieux culturels du Grand Paris*, juin 2015, p. 11. [En ligne], consulté le 08/05/2023. URL : <https://www.culture.gouv.fr/Regions/DRAC-Ile-de-France/Publications/Atlas-inedit-des-lieux-culturels-du-Grand-Paris>

³ Les lieux recensés se situent près des gares du Grand Paris Express. *Ibid.*

Les définitions d'*expographie*, ainsi que d'*expologie* du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* par André Desvallées et François Mairesse, seront privilégiées :

***Expographie* (angl. *Expography*, *Exhibition design*, esp. *Expografia*). n. J.**

L'expographie est l'art d'exposer. Le néologisme a été proposé par André Desvallées en 1993, en complément du terme « muséographie » pour désigner la mise en exposition et ce qui ne concerne que la mise en espace et ce qui tourne autour, dans les expositions (à l'exclusion des autres activités muséographiques, comme la conservation, la sécurité, etc.), que ces dernières se situent dans un musée ou dans un lieu non muséal. L'expographie vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d'une exposition. En cela, elle se distingue à la fois de la décoration, qui utilise les expôts en fonction de simples critères esthétiques, et de la scénographie dans son sens strict, qui, sauf certaines applications particulières, se sert des expôts liés au programme scientifique comme instruments d'un spectacle, sans qu'ils soient nécessairement les sujets centraux de ce spectacle.⁴

***Expologie* (angl. *Expology*, esp. *Expologia*). n. J.** - Distincte de la muséologie l'expologie est l'étude de l'exposition - non pas sa pratique (l'expographie), mais sa théorie. Même si elle peut être partie de la muséologie, elle s'en distingue dans la mesure où les expositions peuvent se produire en d'autres lieux que les musées.⁵

Littéralement traduisible de l'anglais par narration d'exposition, le *discours expographique* se réfère à l'élaboration de thèmes dans le contexte d'une exposition en faisant appel à un langage approprié. Pouvant tout aussi bien s'appliquer à des expositions purement esthétiques, qui ne comportent aucun texte, mais dont la présentation a été soigneusement préparée afin de transmettre un message clair pour le visiteur. La construction d'un « discours » passe par plusieurs étapes telles que la préparation d'un synopsis, d'un argument, d'un scénario ou d'une trame narrative qui résume le propos de l'exposition, suivi de sa traduction en un circuit et d'une mise en exposition cohérente. Par *discours expographiques*, je retiendrai, de nouveau, la définition donnée par le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* :

⁴ André Desvallées, François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 599.

⁵ *Ibid.*, p. 599.

Discours expographique (angl. *Narrative [of the exhibition]*, esp. *Discurso expográfico*). *n. m.* – Développement de thèmes, dans un langage d'exposition. Le terme « discours » a parfois été utilisé péjorativement, pour désigner des expositions s'exprimant trop abondamment par des textes, mais il s'applique aussi bien à une exposition purement esthétique, qui s'exprimerait sans un seul texte, mais dont la mise en exposition a dû aussi être préparée par la mise au point de son propos. Le discours se prépare au moyen d'un synopsis, d'un argument, d'un scénario, d'une trame narrative, d'un récit (en anglais : « story line ») qui en résume le (ou les) concept(s), puis est développé en fonction de la traduction expographique qui lui est donnée – et notamment de l'illustration qui peut lui être apportée par des objets de musée existants. Jacques Hainard, au musée d'Ethnographie de Neuchâtel (Suisse), après Georges Henri Rivière, assure que l'important, pour réussir une bonne exposition, c'est de savoir « raconter une histoire » avec les objets. Mais, quel que soit son propos, le discours doit être construit et se traduire en un circuit. Il est même préférable, pour le confort intellectuel du visiteur, que ce propos ne soit pas occulté et apparaisse dans la signalisation par les titres de partie, de section, de sous-section, d'îlot, d'expôt, tout autant qu'il apparaît généralement dans les notices individuelles.⁶

Dans un premier temps, j'exposerai les sources exploitées, ainsi que les méthodes employées au cours de l'étude. Il conviendra de définir l'objet d'étude en revenant sur l'histoire du graffiti *writing*, de ses débuts à son évolution en France. Il sera l'occasion de s'attarder sur les multiples terminologies qui l'entourent et qui se développent continuellement.

Dans un second temps, je traiterai la place du graffiti dans les collections des musées français et sa patrimonialisation. Il sera question de revenir sur les acquisitions du musée de Vire, du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, et du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, afin d'étudier les contextes d'acquisitions selon les diverses institutions muséales. Je procéderai ensuite à l'historique ainsi qu'à l'analyse des expositions temporaires ayant présenté du graffiti dans les lieux culturels.

Enfin, à l'issue de cette analyse, le traitement du graffiti au sein de ces événements examinera la survivance de son *essence*, compte tenu de sa représentation et de son évolution dans l'art contemporain, qui révèle une dynamique complexe entre les professionnels et les protagonistes du graffiti.

⁶ *Ibid.*, pp. 1490-1491.

PREMIER CHAPITRE : MÉTHODOLOGIE ET DÉFINITIONS

Le graffiti et son exposition dans les lieux culturels sont en perpétuel questionnement de la part des protagonistes, mais aussi des professionnels. Les termes qui gravitent autour de la pratique et qui se sont multipliés depuis les années 70 ont mis en lumière des enjeux sémantiques.

I. Méthodologie de la recherche

La méthode employée au cours de cette recherche résulte d'un croisement pluridisciplinaire de l'histoire du patrimoine et des institutions, de la muséologie et de l'expographie. Les discours historiographiques, la critique esthétique, et la sociologie sont également convoqués.

A. Les sources primaires

L'étude se fonde sur les sources primaires, caractérisées par les archives d'expositions ainsi que des entretiens semi-directifs conduits entre février et juillet 2023.

A.1. Les archives

Les archives d'organisations des expositions représentent un défi particulier, autant sur le plan de conservation que d'accès.

Des demandes aux lieux culturels, aux organisateurs, et aux participants, ont été formulées dans l'objectif de récolter des archives concernant l'organisation des expositions⁷. Parmi les retours suite à cette demande, peu d'entre eux étaient positifs concernant la conservation des archives. À titre d'exemples, le musée de Vire ne possède aucune archive de l'exposition *Futura 2000 : œuvres récentes* (1989) ; et le Centre culturel La Place consacré au Hip-Hop à Paris se trouve dans un cas similaire concernant l'exposition *Paris History Of Graffiti* (2016). Ce manque de sources révèle des problématiques dans le cadre de la recherche et de leur conservation. D'autant plus que la pratique étudiée est elle-même sujette à ces

⁷ Il s'avère que peu d'entre eux ont répondu à cette demande.

problématiques. C'est une contrainte à laquelle le graffeur Darco fut confronté lors de l'organisation de l'exposition *Sketch, de l'esquisse au graffiti* (2021) avec Valériane Mondot.

Dans cet intérêt de conservation et des difficultés qui en émanent, il est intéressant de s'attarder sur les missions d'ARCANES, le centre de conservation des archives de l'art urbain. Pour Sophie Duplaix, conservatrice du patrimoine au Centre Georges Pompidou, il relève d'une « [...] mission inestimable pour la connaissance, la diffusion et la sauvegarde d'un patrimoine sans précédent, dont nous, professionnels de l'art, avons la responsabilité d'encourager la prise en charge dès à présent, avant qu'il ne soit trop tard.⁸ » Christophe Genin, professeur de philosophie de l'art et de la culture à Paris 1 Panthéon-Sorbonne, s'exprime sur la reconnaissance des arts urbains en tant que forme d'expression légitime :

[...] l'art urbain est dorénavant compris comme un phénomène culturel global qui a changé et modifie encore notre appréhension de la ville, notre perception de l'espace et du temps communs, notre sens de l'urbanité (au double sens de l'urbanisme et de la sociabilité). Il a fait évoluer nos goûts et nos critères esthétiques. Il s'est introduit dans tous les champs de l'activité humaine, dans tous nos domaines et nos vecteurs de représentation.⁹

Le Centre ARCANES est un projet de la Fédération de l'Art Urbain porté en 2020 et 2021 par Nicolas Gzeley et Laurent Sanchez¹⁰ qui implique de nombreuses personnalités rattachées à des institutions publiques et privées¹¹. Plusieurs partenariats sont mis en place afin de répondre aux objectifs fixés. À cet effet, le centre bénéficie du soutien du Ministère de la Culture, de la Fédération de l'Art Urbain, du Fonds de dotation Agnès b., de l'Institut Art & Droit, de Dauchez Participations, d'Artprice.com by Art Market, du Mécénat G. & B. Soussi, ainsi

⁸ Site *ARCANES*. [En ligne], consulté le 25/03/2023. URL : https://www.arcanes.art/index.php/a_propos

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Nicolas Gzeley est artiste, auteur, journaliste, photographe, archiviste et chercheur indépendant. Laurent Sanchez est dirigeant, éditeur et formateur consultant.

¹¹ Le projet est soutenu par Jean Faucheur, Cécile Cloutour, coordinatrice de la Fédération de l'art urbain, David Demougeot et Dominique Aris. Présidé par N. Gzeley, le conseil scientifique et artistique est constitué de Gautier Bischoff, éditeur, photographe, archiviste et chercheur indépendant, Karim Boukercha, réalisateur et auteur, C. Cloutour, S. Duplaix, Patrice Poch artiste et auteur, Laurent Sanchez, Mathieu Tremblin, artiste et enseignant-chercheur, ainsi que Hugo Vitrani, curateur at large au Palais de Tokyo.

que de la Fondation Desperados. Des institutions publiques et privées, mais aussi des artistes, des collectionneurs, ou encore des passionnés d'art urbain, œuvrent pour conserver ces archives.

L'accès à certaines archives conservées par des lieux culturels ou des organisateurs fut tout de même possible. Les documents consultés sont de natures diverses : photographies, textes de présentations, textes dans les parcours d'expositions, croquis, plans préparatoires, feuillets de prêts et supports de communications.

La Bibliothèque publique d'Information du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou à Paris conserve une poignée d'archives aux Archives nationales de France concernant les événements rencontrés durant l'étude. Des documents de présentations des expositions *Graffiti et société* (1981), *Graffit'ART* (1991), et du festival *Hip Hop* (1991) ont été consultés. Néanmoins, ces sources sont limitées et ne sont pas révélatrices de l'organisation de l'exposition dans son ensemble. Catherine Jaffeux, responsable des expositions et des collections à la Fondation EDF conserve de nombreuses archives de l'organisation de l'exposition *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement* (2014). Ainsi, des croquis, des plans préparatoires, ainsi que des photographies ont été consultés.

Ce constat de lacunes des archives m'a encouragée à me concentrer sur des expositions dont suffisamment d'archives sont conservées pour être analysées, ou qui pouvaient bénéficier d'analyse muséographique *in situ*. Pour ces raisons, j'ai souhaité enrichir ces données à l'aide d'entretiens semi-directifs.

A.2. Les entretiens

Il semblait judicieux et pertinent de conduire des entretiens afin d'approfondir mes réflexions et d'apporter des réponses à mes questionnements. Ces entretiens représentent une source considérable pour l'analyse des expositions en raison des statuts des personnes éminentes. Ainsi, des professionnels et des graffeurs ou artistes ont accepté de s'entretenir avec moi. Claire Calogirou m'a conseillée de mener ces entretiens avec des acteurs du milieu tels que Darco FBI, Marko93, Cyril Kongo, JonOne, Lek et Sowat. Ces derniers ont organisé et/ou participé à des expositions susceptibles d'être pertinents dans le cadre de l'étude. Le fait qu'ils soient les acteurs au cœur du sujet est un aspect non négligeable. En

effet, leurs propos sont essentiels, particulièrement dans ce contexte d'expressions sans cesse en évolution et sujet à débats et interrogations.

Selon les questionnements qui se sont développés vis-à-vis des expositions, il était essentiel de s'entretenir avec des acteurs ayant organisé, ou participé à ces événements. Par le biais de Junky Lou, graffeur et membres de l'association de graffeurs genevillois *La Kaze Art*, un entretien a été réalisé avec Agnes Fritz, responsable de l'Espace Aimé Césaire à Gennevilliers et organisatrice de l'exposition *Collective Kaze'art* (2019). Des entretiens ont été conduits avec la galeriste Valériane Mondot et Darco FBI pour l'exposition *Sketch, de l'esquisse au graffiti*. Jérôme Catz, fondateur des espaces d'expositions SpaceJunk à Grenoble en 2003, Bourg-Saint-Maurice en 2005, à Bayonne en 2007 et à Lyon en 2019¹², a permis de compléter l'entretien avec Catherine Jaffeux et la consultation de ses archives pour l'exposition *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement*. Les lacunes des archives du musée de Vire m'ont mené à m'entretenir avec Jean Louis Bouillère, ancien directeur de la Culture à Vire en Normandie, et commissaire de l'exposition *Futura 2000 : œuvres récentes*¹³. Le graffeur, rappeur, et membre du groupe Scred Connexion Ahmed Ben, de son alias Koma, a également accepté cette demande pour revenir sur l'organisation de l'exposition *Paris History x Of Graffiti*. Le duo d'artistes Lek et Sowat ont apporté des précisions sur leur participation à divers événements. Marko93, peintre graffeur et co-commissaire de l'exposition *CAPITALE(S)* (2022) m'a partagée son expérience de l'exposition et son point de vue sur mes questionnements.

L'utilisation conjointe de ces sources primaires constituées d'archives et d'entretiens apporte une compréhension nuancée de l'expographie du graffiti dans les lieux culturels. En effet, les entretiens ne permettent pas l'analyse des expositions et ne remplacent pas les archives, mais offrent une perspective plus large et nécessaire dans ce contexte. À ce titre, ils permettent de compléter les lacunes des archives et de développer mes réflexions afin de traiter ce sujet inédit.

¹² Jérôme Catz est également le fondateur du festival *Grenoble Street Art Fest*, organisé depuis 2015.

¹³ Cet entretien fut possible grâce à Marie-Jeanne Villeroy, conservatrice du patrimoine et directrice du musée de Vire.

B. Les sources secondaires

Les sources secondaires appuient les sources primaires précédemment citées. De natures et de disciplines diverses, ces sources sont essentielles afin de justifier cette étude qui se situe dans un champ de recherche en perpétuel développement. La bibliographie est composée de catalogues d'expositions, de dossiers de presse, de travaux universitaires, d'ouvrages, d'articles, d'actes de colloques, ainsi que de films, de documentaires et de vidéos.

B.1. Les travaux universitaires

En France, les premières recherches s'amorcent en 1981 alors que le graffiti bouillonne à New York. Dans *Graffiti et société*, Ange Léandri focalise ses recherches sur les graffitis historiques et consacre une partie à l'analyse des graffitis d'un quartier toulousain. Aux États-Unis, la pratique est étudiée par Jack Stewart qui s'intéresse aux productions depuis leur apparition. D'autres personnes suivent ce phénomène, telles que les photographes Martha Cooper et Henry Chalfant dans *Subway Art*¹⁴ publié en 1984. Chalfant poursuit avec la publication de *Spraycan Art*¹⁵ en 1987, réalisé en collaboration avec James Prigoff. Ces publications vont traverser l'Atlantique et permettre aux graffitis de circuler au-delà des quartiers new-yorkais.

Dans sa thèse soutenue en 1989¹⁶, Jack Stewart retrace l'histoire du graffiti, de sa naissance à Philadelphie, à son arrivée à New York et à ses débuts sur les transports en commun. Au fil du temps, les styles de lettres se diversifient, les *writers*¹⁷ investissent les *lay-ups*¹⁸ et les terrains vagues, et une transformation s'opère lorsque les galeries d'art démarchent des graffeurs. L'approche

¹⁴ Martha Cooper, Henry Chalfant, *Subway Art*, New York, Henry Holt, 1984.

¹⁵ Henry Chalfant, James Prigoff, *Spraycan Art*, Londres, Thames & Hudson, 1987.

¹⁶ Jack Stewart, *Mass Transit Art Subway Graffiti: An Aesthetic Study of Graffiti on the subway System of New York City, 1970-1978*, Thèse de Doctorat, New York, New York University, 1989.

¹⁷ Personnes qui pratiquent le graffiti.

¹⁸ Les dépôts de transports en commun, généralement situés aux terminus des lignes, où les trains stationnent la nuit, les week-ends et en dehors des heures de pointe. Certains dépôts sont situés dans des tunnels près des terminus.

chronologique met en avant les contextes historiques et sociopolitiques, révélant ainsi différentes phases de ce mouvement et faisant de J. Stewart le premier à proposer une périodisation de ce mouvement. Ses recherches sont fondées sur des sources primaires tirées de photographies, d'observations directes et d'entretiens enregistrés avec des graffeurs et le personnel des autorités des transports en commun¹⁹. Les problèmes physiques et techniques y sont passés en revue et décrits. L'accent est mis sur l'évolution esthétique des dessins de lettres, du lettrage, et leur échelle croissante par rapport aux métros. Les analyses de graffitis réalisés avant 1970²⁰ répondent aux questions suivantes : les graffitis de métro sont-ils différents des graffitis courants qui existent depuis des siècles et qui montrent peu de changements ? Si oui, en quoi est-ce différent ? Que signifie cette différence ? Une attention particulière est portée à l'analyse des graffitis selon les styles, les quartiers, et les périodes.

La conservation de ses archives de 1926 à 2015, notamment celles données par Regina Stewart à la Smithsonian Institution en 2010²¹, témoigne de la valeur de ses travaux. L'analyse de l'évolution esthétique des lettres et des formes dans les travaux de J. Stewart a permis à d'autres chercheurs de poursuivre ces réflexions. Jeff Ferrel et Eugene Stewart-Huidobro ont approfondi ces réflexions dans *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality*²² publié en 1993. Les circonstances sociales et culturelles qui entourent la croissance du graffiti et les tentatives de répressions sont analysées comme signe d'inégalité et d'injustice aux États-Unis. En 1998, Louise Gauthier soutient sa thèse sur l'histoire et la transformation du graffiti à Montréal dans les années 1990²³ en appliquant l'approche de Stewart. En 2001, Joe Austin analyse le graffiti sous

¹⁹ Plus précisément de la Metropolitan Transport Authority, chargée du système de transports en commun à New York City.

²⁰ Du Paléolithique à la fin des années 1960.

²¹ Les documents liés à sa thèse, ses recherches, écrits, expositions, correspondances, œuvres d'art, carnets de croquis et photographies y sont conservés.

²² Jeff Ferrel, Eugene Stewart-Huidobro, *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality*, Londres, Routledge, 1993, p. 7.

²³ Louise Gauthier, *Writing on the Run: The History and Transformation of Street Graffiti in Montreal in the 1990s*, Thèse de Doctorat, New York, New School for Social Research, 1998.

l'angle de la crise urbaine à New York²⁴. Les liens entre *writers* et artistes ayant eu une formation classique, documentent la distinction entre le *writing* et les formes d'expressions artistiques de rue.

Anna Waclawek se réfère aux recherches de Stewart dans sa thèse *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 - 2008*²⁵ (2008). Cette dernière considère le graffiti et le Street art dans une perspective esthétique. L'évolution de ces expressions culturelles et artistiques est mise en avant, tout en distinguant les formes et en définissant des termes spécifiques. Elle y partage l'importance des recherches sur ces sujets :

Les cultures graffiti, en tant que formes sophistiquées de communication, façonnent et sont façonnées par leurs contextes sociaux. S'intéresser à ces mouvements avec un regard critique et historique révèle non seulement l'élan de leur création, mais aussi notre responsabilité en tant que spectateurs de laisser les objets parler tout en découvrant leur fonction.²⁶

En se basant sur l'analyse iconographique d'Erwin Panofsky, Lisa Gottlieb²⁷ propose un modèle de classification pour identifier les styles de graffiti à travers des caractéristiques visuelles. Par ailleurs, Stewart constitue une référence dans les études de genre et la place des femmes dans le graffiti, notamment dans les recherches de Sofia Pinto²⁸ en 2020.

²⁴ Joe Austin, *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*, New York, Columbia University Press, 2001.

²⁵ Anna Waclawek, *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 - 2008*, Thèse de Doctorat, Montréal, Concordia University, 2008, Johanne Sloan. Et *Street Art et graffiti*, éd. Londres, Thames & Hudson, 2011, trad. de l'anglais par Lydie Échasseraud, éd. française, Paris, Thames & Hudson, 2012.

²⁶ Phrase traduite par l'auteure : « Graffiti cultures, as sophisticated forms of communication, both shape and are shaped by their social contexts. Engaging with these movements with a critical, art historical eye reveals not only the impetus for their creation, but also our responsibility as viewers to allow the objects to speak while uncovering their function. », *Ibid.*, p. 309.

²⁷ Lisa Gottlieb, *Graffiti art styles: A classification system and theoretical analysis*, Jefferson, McFarland, 2008.

²⁸ Sofia Pinto, « Why Can't Banksy Be a Woman? », *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, Vol. 6, No. 2, 2020, pp. 6-11.

En 2013 est publiée la thèse de Nicolas Mensch intitulée *L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social*²⁹. Cet engouement de la recherche se poursuit et permet désormais l'analyse de sujets davantage ciblés. C'est le cas du terrain vague de Stalingrad et de sa place dans l'histoire du graffiti français qui fait l'objet des recherches de Morgane Leluc en 2015³⁰ pour sa thèse sous la direction de Christian Joschke. En 2016, l'expérimentation des frontières esthétiques est analysée dans la thèse de Gary Burgi³¹.

Concernant l'institutionnalisation, la patrimonialisation et l'expographie de ce sujet, Lodi Lebon a soutenu son mémoire *L'institutionnalisation du street art & graffiti à Montpellier. Les enjeux de valorisation d'un patrimoine controversé*³² en 2018. Plus proche de mon objet d'étude, un mémoire de recherche en muséologie a été réalisé par Pauline Jeanne Méry³³ en 2021. L'auteure analyse l'expographie des cultures urbaines de 1991 à 2021. Certaines expositions figurant dans notre liste d'expositions y ont fait l'objet d'analyses. Pour ces raisons, ses recherches représentent une source essentielle dans ma démarche qui s'inscrit dans un prolongement des réflexions développées au cours de son étude.

B.2. Les catalogues d'expositions

L'importance des catalogues d'exposition dans le cadre des recherches muséologiques est soutenue par Cécile Cloutour. Les travaux autour des catalogues d'expositions se multiplient, Marie Gispert, maîtresse de conférences à

²⁹ Nicolas Mensch, *L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social*, Thèse de Doctorat, Besançon, Université de Besançon, 2013, Gilles Ferréol.

³⁰ Morgane Leluc, *Le terrain vague de Stalingrad (1984-1989) et sa place dans l'histoire du graffiti français*, Mémoire de Master, Nanterre, Université Paris 10 Nanterre-La Défense, 2015, Christian Joschke.

³¹ Gary Burgi, *L'art urbain des graffitis : expérimentation des frontières esthétiques*, Thèse de Doctorat, Université Paris 8, 2016, François Soulages.

³² Lodi Lebon, *L'institutionnalisation du street art & graffiti à Montpellier. Les enjeux de valorisation d'un patrimoine controversé*, Mémoire de Master, Montpellier, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2018, Thierry Verdier.

³³ Pauline Jeanne Méry, *L'expographie des cultures urbaines en France de 1991 à 2021*, Mémoire de Master, Paris, École du Louvre, 2021, Susana Gállego Cuesta.

l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, travaille actuellement sur ces sources comme objet d'étude à part entière³⁴.

Plusieurs catalogues d'expositions ont été trouvés sur les bases de données. Toutefois, il est nécessaire de garder à l'esprit que les expositions n'ont pas toutes fait l'objet de catalogue. Cet aspect implique que des expositions sans catalogues ne sont pas apparues dans les résultats de recherches.

B.3. Les ouvrages

Les ouvrages de muséologie, d'histoire de l'art, d'esthétique, et de sociologie ont constitué une base solide durant les recherches. Les lectures étaient constituées d'ouvrages en anglais et français. Les collections des bibliothèques telles que l'Institut National d'Histoire de l'Art, la bibliothèque de recherche Kandinsky ou encore la Bibliothèque nationale de France ont été peu sollicitées³⁵.

La muséologie est une discipline qui a développé de nombreuses théories afin de se constituer comme champ à part entière. Dès 1989, Peter Vergo étudie le rôle du musée, d'un point de vue éducatif et social dans *The new museology*³⁶. Dix ans plus tard l'ouvrage *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique* de Jean Davallon est publié. La « nouvelle muséologie » a continué d'être approfondie par Janet Marstine dans *New museum theory and practice : an introduction*³⁷ en 2006. Par la suite les « pratiques participatives » ont émergé, notamment avec l'ouvrage *The participatory museum* de Nina Simon en 2010³⁸. Un article d'Émilie Sitzia est publié en 2023 dans l'ouvrage collectif

³⁴ Une veille sur ces questions est importante, de nombreuses recherches sont réalisées avec les catalogues d'expositions comme sources principales. Par ailleurs, une journée d'étude internationale organisée par Marie Gispert autour du catalogue d'exposition, *L'exposition à l'œuvre. Histoire, formes et enjeux du catalogue d'exposition*, s'est tenue du 11 au 13 mai 2023 à l'INHA et au Centre Pompidou.

³⁵ La présence des ouvrages dédiés à ces pratiques ont fait l'objet de recherches par Christian Omodeo. L'auteur interroge la place du graffiti et du Street art accordée par les bibliothèques municipales. Christian Omodeo, « Face à l'urbain : bibliothèques d'art, graffiti et street art », *Perspective*, No. 2, 2016, pp. 195-202.

³⁶ Peter Vergo, *The new museology*, Londres, Reaktion books, 1989.

³⁷ Janet Marstine, *New museum theory and practice : an introduction*, Oxford, Blackwell, 2006.

³⁸ Nina Simon, *The participatory museum*, Santa Cruz, Museum 2.0, 2010.

*Interdisciplinarity in the Scholarly Life Cycle*³⁹ dans lequel l’auteure analyse la salle d’exposition permanente « Connectivités » du Mucem⁴⁰. En faisant appel à une méthode pluridisciplinaire, elle étudie l’intention de l’institution concernant la production narrative ainsi que sa légitimité et son impact vis-à-vis des publics.

À travers l’étude des publications anglaises, françaises et espagnoles portants sur les *best practices*, Colette Dufresnes-Tassé⁴¹ démontre qu’elles constituaient, non pas un genre, mais un ensemble de pratiques multiples dont les valeurs et les caractéristiques sont variables⁴². L’auteure expose des moyens davantage appropriés pour répondre aux besoins des Comités internationaux de l’ICOM. Ces moyens se caractérisent par :

[...] un *catalogue des aspects à considérer* au moment où l’on conçoit, réalise et évalue une production muséale, *des recommandations sur le type d’information à recueillir* à chacun de ces moments et la *rédaction d’un journal de terrain* sont susceptibles de conduire à une amélioration constante des façons de procéder d’un professionnel ou d’une équipe muséale.

Ces instruments font office d’aide-mémoire afin de vérifier les aspects - *catalogue des aspects à considérer* -, les valeurs muséales - *recommandations sur le type d’information à recueillir* -, les résultats pour mettre en avant les points forts, les points faibles, et les expliquer - *rédaction d’un journal de terrain* -.

³⁹ Emilie Sitzia, « Museology and Its Others: Analyzing Exhibition Storytelling Through Narratology, Space Analysis, Discourse Analysis, and Ethnographic Research » in K. Bijsterveld, A. Swinnen (ed.), *Interdisciplinarity in the Scholarly Life Cycle*, 2023.

⁴⁰ L’exposition est située dans la deuxième section de la Galerie de la Méditerranée depuis novembre 2017 et jusqu’en septembre 2023.

⁴¹ L’auteure travaille également sur la perception de sens chez le visiteur dans les expositions. Colette Dufresne-Tassé, Marie-Clarté O’Neill, M. Sauvé, et D. Marin-Robitaille, « Un outil pour connaître de minute en minute l’expérience d’un visiteur adulte », *Museologia & Interdisciplinaridade*, Vol. 3, No. 6, 2015. Colette Dufresne-Tassé, M Sauvé, Wetzl-Fairchild, N. Banna, Y. Lepage, C. Dassa, « Pour des expositions muséales plus éducatives, accéder à l’expérience du visiteur adulte. Élaboration d’un instrument d’analyse », *Canadian Journal of Education*, Vol. 23, No. 4, 1998. Colette Dufresne-Tassé, E. Trion, H. Barucq, M. Sauvé, Marie-Clarté O’Neill, « Entre l’apprentissage et la délectation, les émotions du visiteur adulte de type grand public », *Journal of Arts and Cultural Management*, Vol. 6, No. 2, 2013.

⁴² Colette Dufresne-Tassé, « Les *Best Practices*, trésor de Troie ou trésor de Barbe Noire ? », *ICOFOM Study Series*, 43b, 2015. [En ligne], mis en ligne le 06 février 2018, consulté le 11/05/2023. URL : <http://journals.openedition.org/iss/414>.

Par ailleurs, les travaux issus de la sociologie sont convoqués, particulièrement les écrits de la sociologue Nathalie Heinich. En 2009 est publié l'ouvrage *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*⁴³. Ce dernier constitue une source essentielle concernant les processus de patrimonialisation dans le cadre de cette étude. Sans compter ses travaux sur l'art contemporain et l'*artification*, qui appuieront mon analyse dans le troisième chapitre.

Depuis quelques années, les graffeurs s'expriment et racontent leurs histoires dans des ouvrages et sur les différentes plateformes présentes sur internet. C'est notamment le cas de Lokiss qui a publié des ouvrages qui interrogent la pratique⁴⁴, et de Skweez. Publié en 2018, *Silver Art* est un ouvrage auto-édité qui recueille à la fois le témoignage du *writer* Skweez, et ceux de nombreux noms de la scène française du graffiti. Ces témoignages⁴⁵ accompagnés de clichés pris par l'auteur et des contributeurs fournissent une description des interventions réalisées entre 2007 et 2011 sur la ligne parisienne du train Nord. Pour l'auteur, « Faire un livre, c'est forcément s'interroger sur ce qui a motivé pendant tant d'années ce besoin irrésistible de peindre des trains. C'est chercher, et parfois même trouver un sens à tout cela.⁴⁶ » La première partie consacrée au témoignage de Skweez retrace sa pratique du graffiti, ses influences, ses recherches de lettrages et de couleurs, ses rencontres avec d'autres graffeurs, et son obsession pour le modèle de train Z6100 d'Alstom condamné à disparaître pour laisser place à un nouveau modèle. Ses réflexions qui prennent racine dans son vécu lui permettent d'aborder sa propre définition et vision de cette contre-

⁴³ Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

⁴⁴ Lokiss, *Graffiti writing : expressions manifestes*, Vanves, Hazan, 2016. Lokiss, Stéphanie Lemoine, Nicolas Gzeley, *Graffiti : 50 ans d'interactions urbaines*, Paris, Hazan, 2018.

⁴⁵ Les propos des *writers* ont été recueillis par le journaliste, producteur et réalisateur Amine Bouziane.

⁴⁶ Amine Bouziane dans Skweez, *Silver Art*, Paris, auto-édité, 2018, p. 2.

culture et de sa longévité dans l'art contemporain⁴⁷. La seconde partie est dédiée aux récits de graffeurs de la scène parisienne. Chaque *writer* fait part de ses motivations, de ses inspirations, des raisons de leurs engouements pour le graffiti ainsi qu'une anecdote à propos de Skweez. Les divers points de vue apportent une compréhension des enjeux du graffiti et de la frontière tangente entre le vandalisme et l'art, le légal et l'illégal. Les dessins, croquis et deux-cent-trente-neuf photographies argentiques illustrent ces propos et constituent une mémoire conséquente des graffitis sur des trains de cette faste époque. L'ouvrage s'inscrit à la fois dans une approche classique des livres de graffiti avec le support de photos et de témoignages, ainsi que dans une approche similaire à Jack Stewart qui se veut questionner l'esthétique et l'*essence* du graffiti en 2009. La pluridisciplinarité de ce livre permet d'en faire, en plus d'un véritable hommage au modèle Z6100 d'Alstom qui circulait sur la ligne Nord, une source essentielle sur le sujet qui apporte un regard personnel sur les motivations de la pratique du graffiti. Au-delà de ces récits, ce sont des sujets sociaux et politiques qui sont questionnés dans un contexte historique, social, politique et artistique de la scène parisienne du graffiti.

C. Les ressources numériques

Ce mémoire fait appel à l'usage des ressources numériques telles que des bases de données et des réseaux sociaux. Pour ce faire, les mots-clés suivants ont été employés :

- « exposition graffiti »
- « graffiti »
- « street art »
- « art urbain »

Il est intéressant de s'attarder sur ces recherches par mots-clés effectuées sur les bases numériques du musée de Vire, du Mucem, ainsi que du Centre Pompidou.

⁴⁷ De la même manière que l'article de Richard Lachmann (« Graffiti as Career and Ideology », *American Journal of Sociology*, Vol. 94, No. 2, Septembre 1988), et les travaux universitaires tels que : Julie Vaslin (*Esthétique propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*, Thèse de Doctorat, Lyon, Université Lyon 2 Lumière, Sciencespo Lyon, 2017, Gilles Pollet), Gary Burgi (*L'art urbain des graffitis : expérimentation des frontières esthétiques*, Thèse de Doctorat, Saint-Denis, Université Paris 8, 2016, François Soulages) et Nicolas Mensch (*L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social*, Thèse de Doctorat, Besançon, Université de Besançon, 2013, Gilles Ferréol).

C.1. Les bases de données

Afin de retracer l'histoire des expositions, j'ai procédé à une recherche par mots-clés sur les bases de données rassemblant des ouvrages, telles que Sudoc, Kubikat, l'Institut national de l'Histoire de l'Art, et la Bibliothèque nationale de France. L'objectif était de trouver des catalogues d'expositions, en gardant à l'esprit que l'ensemble des expositions n'ont pas fait l'objet de catalogue d'exposition.

Les collections des institutions muséales telles que le MuCEM, le Centre Pompidou et le musée de Vire sont numérisées et accessibles par le biais de leurs bases de données. Un tableau intitulé *That's twice, I rocked you* de Futura 2000 exécuté en 1988 est conservé dans la collection du musée de Vire en Normandie. Sur la base de données⁴⁸, le domaine spécifié est « peinture » et la typologie « graffiti ». Le Centre Pompidou se trouve dans une situation similaire. La fiche d'œuvre de l'ensemble *Tracés Directs* et *Tableau Noir* réalisé en 2014 par Lek et Sowat associe les mots-clés suivants : « écriture », « performance », « abécédaire », « alphabet socio-politique », « art de la rue », « craie », « expérience clandestine », « fresque », « gestuelle », « graffeurs », « tableau noir », « tracés », « éphémère ». L'ensemble est le seul résultat dans les catégories « alphabet socio-politique », « expérience clandestine », et « graffeurs ». Cet aspect induit qu'ils ont été créés spécialement pour cet ensemble. Il serait intéressant d'effectuer des recherches concernant l'attribution et la création de ces termes par l'institution muséale. Du côté du MuCEM, la recherche avec le mot-clé « graffiti » a permis de trouver les objets relatifs à ce terme. Toutefois, la catégorie « graffiti » n'est pas présente sur cette base, ce qui n'empêche pas aux objets d'apparaître dans les résultats. Le MuCEM introduit ce terme au sein du titre ou de la description, faisant en sorte que les objets s'affichent dans les résultats lors des recherches avec le mot-clé « graffiti ».

⁴⁸ Le catalogue numérique des collections du musée de Vire est consultable sur le site du Réseau des musées de Normandie. Le projet qui réunit cent-vingt musées est mis en place depuis 2015 par la Fabrique de patrimoines en Normandie. [En ligne], consulté le 20/03/2023. URL : <https://collections.musees-normandie.fr/ark:/16418/mmv1163075?posInSet=3&queryId=1cf3984e-a8e2-44ba-b64e-ec993aff03c9>

C.2. Les réseaux sociaux

À l'image de la diffusion de cette pratique sur les réseaux sociaux⁴⁹, les plateformes telles que Twitter, Facebook et Instagram furent particulièrement utiles afin de trouver des expositions. En effet, les réseaux sociaux sont un moyen de communication dont se saisissent les organisateurs de ces expositions. De cette manière, des expositions ont été trouvées grâce à des tweets, des événements Facebook, et des publications Instagram.

Je suis convaincue que ce croisement de sources et de témoignages issus des entretiens représente une méthode essentielle pour poursuivre ces réflexions. C'est en échangeant et en croisant divers discours que mes hypothèses pourront se confirmer ou à l'inverse être réfutées. L'optique n'étant pas d'imposer une manière de voir le sujet et de comprendre ce mouvement, mais davantage pousser les réflexions en s'appuyant sur cette diversité de sources primaires et secondaires. Ces dernières ont nourri mes réflexions qui ont été développées le plus possible selon les ressources mises à ma disposition.

II. Les objectifs de l'étude

À partir de l'historique, cette présente étude a pour intention d'établir les caractéristiques des expositions temporaires organisées dans des lieux culturels ayant présenté du graffiti. Cet historique orientera les expositions pertinentes à analyser et à comparer dans le cadre de leurs *discours expographiques*.

A. La recherche des expositions

Ma réflexion a particulièrement évolué lorsque j'ai dû faire face aux choix des expositions à retenir, à la fois pour la liste des expositions et l'analyse expographique. Sur quelles expositions dois-je me concentrer ? Dois-je me concentrer sur l'ensemble, ou à l'inverse, uniquement sur celles ayant comme seul et unique thème le graffiti ? Pour quelles raisons ? En quoi sont-elles intéressantes

⁴⁹ Certains graffeurs et tagueurs possèdent même des comptes Tiktok sur lesquels leurs actions sont filmées, postées, diffusées, et commentées. Cet usage des nouveaux moyens de communication pourrait faire l'objet de recherches approfondies.

à analyser ? De ces réflexions a émergé un questionnement enfoui plus profondément : *in fine*, quelles expositions sur le street art, les cultures urbaines, les arts urbains ont présenté du graffiti ?

Face à cette problématique et compte tenu de la quantité d'expositions ayant eu lieu, j'ai fait le choix de me concentrer sur l'ensemble des expositions. À la fois dans des expositions sur un thème plus large, avec une partie dédiée au graffiti, ainsi que sur les expositions exclusivement sur le graffiti. Ainsi, il conviendra d'analyser les *discours expographiques* respectifs de ces deux catégories. Cela permettra également d'élargir mon horizon de recherche et de ne pas être limitée dans mon approche. Une précision est à apporter quant aux lieux sélectionnés. Premièrement, ces recherches portent uniquement sur la France Métropolitaine. Deuxièmement, bien que certaines expositions soient majeures en raison de leur singularité ou de leur caractère innovant, j'ai fait le choix de ne pas faire figurer les expositions ayant été organisées dans des galeries d'art, lors de ventes, de salons et de festivals. Toutefois, une exception est notable. En effet, le Festival *Hip Hop* au Centre Pompidou figure sur la liste en raison de son caractère particulier dans la chronologie des événements. Le Centre d'art urbain Fluctuart à Paris est inscrit depuis sa création en 2018 au Registre du Commerce et des Sociétés en tant que SAS, société par actions simplifiée. Je souhaite attirer l'attention sur la présence de « galerie d'art » dans les activités du lieu⁵⁰. Ce dernier se trouve donc à mi-chemin dans mes critères.

B. La réalisation de tableaux

Mon approche est basée sur une grille d'analyse, qui a permis très tôt de poser les fondamentaux de cette recherche en déterminant les éléments importants dans l'organisation d'une exposition, mais aussi de pouvoir structurer l'ensemble de ces informations en un récit clair et précis.

⁵⁰ « Fluctuart », *L'annuaire des entreprises*. [En ligne], consulté le 18/10/2022. URL : <https://annuaire-entreprises.data.gouv.fr/entreprise/837874700> Voir aussi : Bulletin officiel des annonces civiles et commerciales annexé au journal officiel de la République française, Greffe de tribunal de commerce de Paris, Créations d'établissements, No. 49 A, annonce No. 808, samedi 10 et dimanche 11 mars 2018. [En ligne], consulté le 18/10/2022. URL : https://www.bodacc.fr/telechargements/COMMERCIALES/PDF/A/2018/20180049/0/BODACC_A_PDF_Unitaire_20180049_00808.pdf

Les expositions font l'objet d'un premier tableau constitué d'informations telles que des dates, des titres, des lieux, ainsi que de la nature de ces lieux. Le deuxième tableau se base sur la méthode de Marie Clarté O'Neill, présidente du comité ICOM CECA, chargée d'enseignement à l'École du Louvre et chercheuse associée à l'Université de Montréal, qui consiste à produire des tableaux d'analyses d'expositions selon les archives conservées. Cette méthode s'appliquera à des expositions dont suffisamment de sources primaires - archives, entretiens... - ont été récoltées, afin de procéder à une analyse sérieuse et complète. Ces tableaux constituent un levier pour analyser et comparer les caractéristiques des expositions.

C. L'utilisation des données

L'emploi d'un tableau chronologique de la sorte permet de mettre en avant des périodes de l'histoire de ces expositions et de constater quels types de lieux culturels exposent du graffiti. Le deuxième type de tableau s'applique aux expositions dont les *discours expographiques* sont analysés. De ce fait, les expositions présentes sur le tableau chronologique ne feront pas toutes l'objet d'analyses des *discours expographiques*. De cette manière, ces expositions pourront être mises en perspectives entre elles afin de déterminer la place et le traitement du graffiti au sein de ces expositions.

Cette méthode résulte de choix méthodiques afin de proposer un travail accompli. Toutefois, l'ensemble des expositions ne seront pas analysées au vu de la conservation des archives et des manques de celles-ci. Ce mémoire s'inscrit dans une démarche plus large et se positionne comme première étude dans l'intention d'être approfondie avec le temps. En effet, l'accès aux archives, leur traitement, et leur analyse occupent une place qui nécessite davantage de temps et de moyens. C'est pourquoi les entretiens fournissent de précieuses informations au sujet de certaines expositions.

III. Art urbain, Graffiti, Post-graffiti, Street art : de quoi parle-t-on ?

Il me semble nécessaire et logique de dédier une partie à l'histoire du graffiti pour comprendre son *essence* et son évolution ; et de revenir brièvement sur les terminologies qui se sont développées au cours des XX^e et XXI^e siècles. Ce titre reprend celui du mémoire de Cécile Cloutour, agrémenté de termes qui gravitent autour de ce sujet.

A. New York is the old school

Selon Jack Stewart, il n'existe pas de forme stylistique de graffiti avant le milieu des années 1960. Avant de se développer considérablement à New York, des traces de graffiti existent depuis longtemps ailleurs, principalement avec les tags Kilroy was here dès la Seconde Guerre mondiale. Le véritable lieu de naissance du *writing* se situe dans un état non loin de celui de New York à Philadelphie avec les tags de Cornbread. Mais c'est durant les années 1970 à New York que le *writing* émerge, dans un contexte socio-politique qui se complexifie en raison de la crise financière dans laquelle la ville s'est endiguée.

A.1. Le writing

Le graffiti s'est développé dans un contexte d'inégalités sociales et de violence engendrées par des événements qui se sont accumulés depuis les années 1950 et 1960 lorsque les classes moyennes ont quitté la ville pour s'installer dans des zones pavillonnaires situées en banlieues ; engendrant une concentration importante des moins aisés dans certains quartiers de New York. La ville n'étant pas en mesure d'investir en raison du coût important de l'opération et des départs de la classe moyenne. Certains quartiers sont laissés à l'abandon par la ville, d'autres sont rasés pour entamer des chantiers d'autoroutes. Les populations touchées par cette politique sont poussées à quitter la ville, Tim Cresswell rapporte que : « Les pauvres ont été disproportionnellement affectés par 'l'austérité' - les personnes noires et portoricaines particulièrement. Dans les deux années qui suivent la chute de 1974, la ville a perdu la moitié de ses effectifs

hispanophones, et deux cinquièmes de ses employés noirs⁵¹ ». Les inégalités sociales sont multiples dans ce *melting-pot*. Dans un article du journal *Le Monde*, Jay McCulley déclare que « [...] le budget de New-York-City pour l'exercice 1975-1976 se monte, côté dépenses, à 12,3 milliards de dollars, et l'" impasse " est de l'ordre de 6 milliards.⁵² » Tandis que l'insécurité et la violence sont quotidiennes, la municipalité rend le graffiti responsable des multiples dégradations à travers la théorie de la « vitre brisée » pour signifier l'importance de garder les biens intacts⁵³.

Pour ces jeunes, le tag⁵⁴ est un moyen de s'exprimer dans ce climat de précarité et d'inégalités. Peu avant, le 21 juillet 1971, le *New York Times*⁵⁵ a involontairement répandu la pratique dans un article relatant les tags de TAKI 183 qui recouvraient les murs de la ville. Dès lors, les jeunes se sont emparés de la ville, se sont exprimés et ont imposé leur présence par ce biais-là. Les intérieurs des wagons des trains et des métros sont dans un premier temps recouvert de tags, avant de s'imposer sur les façades extérieures des rames dès fin 1971. J. Stewart, a divisé le mouvement graffiti en périodes : les premiers « chefs-d'œuvre » sont créés dès lors que les *writers* ont appris à pénétrer dans les *lay-ups*, où ils pouvaient peindre sans interruption. La « période d'apogée⁵⁶ » est de 1972 à 1974, lorsque la base esthétique des graffitis de métro s'est formée. La « période

⁵¹ Citation traduite par l'auteure : « Poor people were disproportionately affected by 'austerity' - black people and Puerto Ricans especially so. In the two years following the fall of 1974 the city lost half of its Spanish-speaking workforce and two-fifths of its black employees », Tim Cresswell, *In place/out of place : geography, ideology, and transgression*, Minneapolis, MN., University of Minnesota Press, 1996, p. 31. Cité par Planeix-Crocker, *op. cit.*, 2015, p. 24.

⁵² Jay McCulley « L'enfer où souffre New-York était pavé de bonnes intentions fiscales », *Le Monde*, 21 octobre 1975. [En ligne], consulté le 06/06/2023. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/10/21/l-enfer-ou-souffre-new-york-etait-pave-de-bonnes-intentions-fiscales_2596411_1819218.html

⁵³ Quentin Convard, « La politique de la tolérance zéro à New York », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, Vol. 35, No. 1, 2012, pp. 19-30.

⁵⁴ Signature de graffiti ou logo.

⁵⁵ Reproduction de l'article dans *Né dans la rue : graffiti*, Richard Goldstein, Leanne Sacramone, cat. expo, (Exposition, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 7 juillet 2009-10 janvier 2010), Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2009, p. 37.

⁵⁶ « High Period », Stewart, Stewart, *op. cit.*, 2009, p. 93.

synthétique⁵⁷ » de 1974-1976 est une période riche, mais dont la qualité esthétique des graffitis se décline à la fin de l'année 1976. S'en est suivi un élan de créativité durant la « période tardive⁵⁸ » de 1976 à 1978. À la fin, faute d'idées originales, le mouvement graffiti a commencé à s'éteindre.

Les différentes scènes présentes aux États-Unis sont retracées par Roger Gastman et Caleb Neelon dans leur ouvrage *The History of american graffiti*⁵⁹, publié en 2010. Les sources primaires telles que les archives, les témoignages et les photographies permettent de mettre en avant les scènes dont New York à pris la lumière. Les films documentaires sur cette période du *writing* new-yorkais sont également multiples, et ont favorisé la transmission de cette passion. En 1982, le film *Wild Style*⁶⁰ réalisé par Charlie Ahearn diffuse la culture hip hop à toute une génération, bien qu'il soit un documentaire scénarisé mettant en scène de vraies personnalités. L'année suivante, Tony Silver réalise *Style Wars*⁶¹, un film documentaire sur la culture hip-hop, et notamment le *writing*. Le réalisateur suit les *writers* du métro new-yorkais dans ces guerres de styles.

A.2. La scène française et son évolution

Agnès Varda (1928-2019), réalisatrice française de renom, s'est rendue à Los Angeles dans les années 1970 afin d'y tourner des courts-métrages, dont *Murs murs* qui a pour sujet les *murals*⁶². Dans l'émission *D'hier et d'aujourd'hui* diffusée sur TF1 le 19 avril 1982, filmée dans un wagon de métro, Agnès Varda répond à des questions et explique en quoi les graffitis présents depuis Mai 68 en France sont différents des graffitis américains :

Le Français écrit des choses pour les Français, celui qui vit en France écrit des phrases. Le graffiti américain n'est pas des phrases. La plupart du temps ce sont des mots, quelques fois des slogans. Je n'ai jamais vu ces longues phrases qu'on voit ici.

⁵⁷ « Synthetic Period », *Ibid.*, p. 137.

⁵⁸ « Late Period », *Ibid.*, p. 161

⁵⁹ Roger Gastman, Caleb Neelon, *The history of american graffiti*, New York, Harper Design, 2010.

⁶⁰ Charlie Ahearn, *Wild Style*, Submarine Entertainment, 1982.

⁶¹ Tony Silver, *Style Wars*, Public Art Films, 1983

⁶² Ce court-métrage a remporté divers prix lors de festivals.

[...] Je suis frappée comme il y a beaucoup plus de graffitis cochons, pour ainsi dire en France, particulièrement, dans les cabinets. Tout ça ça n'existe pas en Amérique.⁶³

La même année, le *writing* arrive par le biais du *New York City Rap Tour* qui présente cette culture venue d'outre-Atlantique⁶⁴. Cet événement organisé par Europe1 a eu lieu dans quatre villes : Paris, Metz, Lyon et Strasbourg. Les disciplines qui composent le hip-hop - le break-dance, le DJing, le rap, et le graffiti - se diffusent à travers le pays. L'année 1982 coïncide avec la première refonte du Ministère de la Culture depuis le décret de 1959. Jack Lang, Ministre de la Culture de l'époque, dit qu'elle « [...] témoignait de la volonté profonde de bousculer les représentations de l'art et de la culture et de contester les cloisonnements et hiérarchies hérités du passé. Beaucoup de choses ont été faites pour favoriser une reconnaissance des arts de la rue, mais cela a été long et n'est aujourd'hui probablement pas encore suffisant, ni abouti.⁶⁵ » Par la suite, la diffusion de cette culture se poursuit avec la célèbre émission *H.I.P. H.O.P* animée par Patrick Duteil, dit Sidney. Pour Marko93, la culture hip-hop était un « coffre à jouets magiques » qui permettait de « [...] s'exprimer et essayer plein de choses [...]»⁶⁶ avant que chacun puisse se perfectionner dans l'une des disciplines.

Réceptive au hip-hop et notamment au graffiti, la scène parisienne se développe, attire les étrangers, et crée elle aussi des *crews*. En 1983, les graffeurs Spirit, Blitz et Asphalt forment dans un premier temps le *crew* Paris City Painter (PCP) qui deviendra par la suite Force Alphabetik. Dès 1984⁶⁷ se forme le Bad Boy Crew (BBC) composé de Ash, JayOne, SKKI et Lokiss. Le centre Paco Rabanne, qui accueillait des rencontres hip-hop, ferme ses portes le 19 décembre

⁶³ 1982 : *Les graffitis dans Paris* | *Archive INA*, INA Paris Vintage, 2019. [En ligne], mis en ligne le 09 avril 2019, consulté le 13/03/2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sdMwi0JIZXs&t=207s> 4min15 et 4min48.

⁶⁴ Pierre Vuillemot, « NYC Rap Tour : en 1982, la France et Metz découvrent la culture hip hop US », *Republicain-Lorrain*, 2023. [En ligne], mis en ligne le 25 janvier 2019 à 18h15, mis à jour le 20 décembre 2019 à 09h25, consulté le 30/05/2023. URL : <https://www.republicain-lorrain.fr/actualite/2019/01/25/nyc-rap-tour-en-1982-la-france-et-metz-decouvrent-la-culture-hip-hop-us>

⁶⁵ *CAPITALE(S), 60 ans d'art urbain à Paris*, Magda Danysz (dir.), cat. expo, (Exposition, Paris, Hôtel de Ville, 15 octobre 2022-3 juin 2023), Paris, Gallimard, 2022, p. 121.

⁶⁶ Entretien conduit avec Marko93, Annexes Vol. I, Annexe 10, pp. 141-142.

⁶⁷ *Op. cit.*, Danysz (dir.), 2022, p. 60.

de la même année. Les quais de Seine sont pris d'assauts par les *writers* au retour du voyage de Bando (CTK) à New York, fortement influencé par Dondi et d'autres précurseurs new-yorkais. La scène parisienne fait suffisamment de bruit pour que les graffeurs des pays voisins viennent voir l'effervescence qui a lieu. Le Londonien Mode2 (TCA) voyage à Paris, et les graffitis parisiens sont admirés par les Néerlandais Shoe et son *crew* USA composé de Delta et Angel lorsqu'ils viennent à la capitale. En 1985 et 1986, Mode2, Bando et les USA voyagent ensemble à travers l'Europe. Nourrie de ces influences et diffusions, une école européenne se développe. Pour SKKI (BBC), elle se distingue en raison des différences entre les lettrages qui se faisaient à New York, composés d'espaces entre les lettres et des lettres pointues⁶⁸.

Les terrains vagues représentent des lieux propices à l'expression de soi-même. Les *free parties* qui y étaient organisées rassemblaient les diverses disciplines. Nombre d'entre eux étaient investis par les graffeurs pour réaliser des graffitis dans de meilleures conditions que dans la rue. Faisant l'objet de recherches, le terrain de Stalingrad - La Chapelle demeure l'un des plus connus. Les chantiers de la pyramide du Louvre vont eux aussi devenir un lieu propice aux graffiti grâce aux palissades en bois qui entourent ces travaux. De nombreux graffeurs vont saisir l'occasion et imposer leur blaze et leur style devant un haut lieu du patrimoine et de la culture française. En 1986, Henry Chalfant se rend à Paris et découvre la fièvre graffiti qui a touché les Parisiens. *Exit* les quais de Seine et les terrains vagues, les graffeurs investissent la rue, les trains, les rames et les tunnels de métro, et les camions. Ces moyens permettent une diffusion plus large de leurs pièces. Parmi les graffeurs actifs de la période se trouvent Sign, Boxer, Sheek TCG⁶⁹, ainsi que Nasty et Oeno dès la fin des années 80.

Une nouvelle génération parisienne voit le jour avec des graffeurs tels que Distur, Colorz, Azyle, Chaze... C'est également de cette génération qu'est originaire Kongo, qui formera le *crew* MAC. Les tags et les graffitis explosent entre 1998 et 2000 à Paris. De nombreux graffeurs investissent la capitale, tels que Pro, Oclock, Trane, Seb et Frez. Les lieux de la pratique transitent également, les

⁶⁸ Rapporté par SKKI dans Marc-Aurèle Vecchione, *Writers 20 ans de Graffiti à Paris 1983-2003*, Resistance Films production, 2004.

⁶⁹ L'année suivante, l'association des DRC avec les TCG formera les NTM.

graffeurs ciblent désormais les trains de banlieue tels que le RER A et le RER C, afin d'y réaliser des *whole cars*. Ainsi, les gares vont devenir des lieux importants du graffiti.

Au début des années 2000, Skweez découvre la réalité du graffiti parisien aux côtés du *crew* KO. Entre 2007 et 2011, les graffitis de la ligne Nord du réseau SNCF marquent une nouvelle évolution de la scène parisienne. Affectionné par les graffeurs, le modèle Z6100 d'Alstom voué à disparaître est pris d'assaut jusqu'à son dernier départ. Aujourd'hui, le graffiti ne cesse de se renouveler. En région parisienne, des graffeurs tels que Feito, IDÉEFIXE, Toile, Crapule ou encore Ecilop proposent des réalisations innovantes à prendre en compte. Certains confèrent à la peinture plusieurs fonctions, prolongeant ainsi sa longévité. C'est le cas de la sorte de happening théâtral de Moniq et Ecilop lors de leur intervention sur une façade d'immeuble du XI^{ème} arrondissement⁷⁰. La pièce est utilisée par eux-mêmes en tant que décor de théâtre, des têtes de marionnettes sont fabriquées pour l'occasion, et une pièce de théâtre se déroule simultanément au pied de l'immeuble⁷¹. Perchés sur le toit, ils animent les marionnettes à l'aide de ficelles. Une présence orientée vers des réalisations abstraites se constitue actuellement sous nos yeux. À Marseille, sur un toit donnant sur le Vieux-Port, les graffeurs répondent à Pö et à son message exécuté au rouleau : « Ya pas kelkun ki veux tomber amoureux de moi? »⁷² Ces réponses, dans le cadre de la compétition et du surpassement de l'autre et de soi, perpétuent des échanges propres au graffiti.

⁷⁰ En mai 2023, la peinture est toujours présente sur la façade, à l'exception des têtes fabriquées.

⁷¹ Jules Hardy, *GRAFFITI VANDAL : LES DÉMARCHES INVISIBLES*, auto-produit, 2023. [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube Jules H le 29 avril 2023, consulté le 10/05/2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1esLZa7Mhho&t=49s> 54min30

⁷² Photographie de graffitis de Pö, PZ, FLXR, Rokee et Rekto, sur une façade, août 2023, Marseille, Vieux-port, Annexes Vol. II, Annexe 1, p. 5.

A.3. « Le plus beau crime au monde⁷³ »

Dans la loi française, le graffiti est reconnu comme un délit depuis 1810. Les articles ont subi des modifications depuis son instauration, et ont amorcé une politique de lutte contre le graffiti, à la fois d'un point de vue pénal et dans son effacement. Le graffiti face à la loi et à la jurisprudence française est un sujet ayant fait l'objet de travaux universitaires⁷⁴. Julie Vaslin revient sur les lois et leurs modifications avec le temps dans *Gouverner les graffitis*⁷⁵. La législation française qui encadre le graffiti ainsi que les mesures mises en place afin de le combattre y sont étudiées.

L'émergence d'un « ordre graphique » est décrite par Philippe Artières⁷⁶, la surveillance ainsi que le contrôle de ce phénomène deviennent nécessaires. Le *Petit manuel de police à l'usage des inspecteurs et agents de police, gardiens de la paix* signale que « celui qui a dessiné, gravé ou tracé sur les murs d'édifices, riverains de la voie publique, des inscriptions obscènes ou séditieuses, commet un délit prévu par la loi du 17 mai [1819]⁷⁷ ». Dans « La question du tag en droit Pénal », Daniel Fontanaud constate que les moyens juridiques pour encadrer ces graffitis, qualifiés de « véritable(s) fléau(x) qui entraîne(nt) un coût important

⁷³ 1989 : *Les graffeurs envahissent Paris* 🤖 | Archive INA, INA Société, 2023. [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube INA Société le 8 février 2023, consulté le 29/12/2022. URL : <https://youtu.be/LvXHB8IqRys> 2min06.

⁷⁴ Denis J., Pontille D. (2018), « L'effacement des graffitis à Paris. Un agencement de maintenance urbaine », dans Dodier N. et A. Stavrianakis (dir.), *Agencements, dispositifs, assemblages*, Paris, Éditions de l'EHESS (Raisons Pratiques), pp. 41-74. Loubna Lahaye, « Le graffiti : art, mémoire ou délit ? », *Comment voit-on la ville ? Le paysage urbain, ses usages et la perception des citadins*, 2022. [En ligne], mis en ligne le 13 octobre 2022, consulté le 15/05/2023. URL : <https://villenumerique.hypotheses.org/2060>

⁷⁵ Julie Vaslin, *Gouverner les graffitis*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, UGA Éditions, coll. « Politiques culturelles », 2021.

⁷⁶ Artières Philippe, *La police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique 1852-1945*, Paris, La Découverte, 2013. Cité par Vaslin, *op. cit.*, 2021, p. 88.

⁷⁷ Camille Philippe Dayre de Mailhol, *Petit manuel de police à l'usage des inspecteurs et agents de police, gardiens de la paix*, Paris, 1877, p. 108. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54527590> Cité par Vaslin, *op. cit.*, 2021, p. 88.

pour la collectivité⁷⁸ », sont insuffisants. La loi 1810-02-19 du Code Pénal de 1810 condamne les graffitis en tant que dégradation de bien public selon les articles 254⁷⁹ et R.38.2⁸⁰. Les articles 434⁸¹, 3.38.3 et R.38.6 condamnent les dégradations de biens privés, qui sont sanctionnés par une amende et une peine d'emprisonnement. L'article 434 est modifié le 2 février 1981 par la loi n°81-82 « renforçant la sécurité et protégeant la liberté des personnes ».

La multiplication des moyens de répressions des graffitis et des tags démontre l'enjeu majeur du phénomène. En mai 1988, le Préfet de Police de la Préfecture de Paris met en évidence la nécessité d'une requalification juridique lors d'une séance du Conseil de Paris. En 1994, la loi est révisée et les peines sont endurcies. Désormais, l'article 322 alinéa 1 à 3 du code pénal qualifie ces actes en tant que « destructions, dégradations et détériorations ne présentant pas de danger

⁷⁸ Fontanaud Daniel, « La question du tag en droit pénal », *Droit Pénal*, juillet 1992, p. 1. Cité par Vaslin, *op. cit.*, 2021, p. 90.

⁷⁹ « Article 257 (abrogé au 1 mars 1994) [...] Quiconque aura intentionnellement détruit, abattu, mutilé ou dégradé des monuments, statues et autres objets destinés à l'utilité ou à la décoration publique, et élevés par l'autorité publique ou avec son autorisation, sera puni d'un emprisonnement d'un mois à deux ans et d'une amende de 500 F à 30000 F [*taux résultant de la loi 80-532 du 15 juillet 1980*] », in *Légifrance*. [En ligne], consulté le 13/05/2023. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006490067

⁸⁰ « Article R38 (abrogé au 1 mars 1994) [...] Seront punis d'une amende de 1.300 F à 3.000 F [...] ceux qui, sans autorisation de l'administration, auront, par quelque procédé que ce soit, effectué des inscriptions, tracé des signes ou dessins sur un bien meuble ou immeuble du domaine de l'Etat, des collectivités territoriales, ou sur un bien se trouvant sur ce domaine soit en vue de permettre l'exécution d'un service public, soit parce qu'il est mis à la disposition du public ; Ceux qui, sans être propriétaire, usufruitier ou locataire d'un immeuble, ou sans y être autorisé par une de ces personnes, y auront, par quelque procédé que ce soit, effectué des inscriptions, tracé des signes ou dessins [...]. », in *Légifrance*. [En ligne], consulté le 13/05/2023. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006490567

⁸¹ « Article 434 (abrogé au 1 mars 1994) [...] Quiconque aura, volontairement, détruit ou détérioré un objet mobilier ou un bien immobilier appartenant à autrui, sera, sauf s'il s'agit de détériorations légères, puni d'un emprisonnement de trois mois à deux ans [*durée*] et d'une amende de 2.500 F à 50.000 F [*montant*] ou de l'une de ces deux peines seulement. Lorsque la destruction ou la détérioration aura été commise avec effraction [*circonstances aggravantes*], l'emprisonnement sera d'un an à quatre ans et l'amende de 5.000 F à 100.000 F. [...] », in *Légifrance*. [En ligne], consulté le 13/05/2023. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006490294/1981-02-03

pour les personnes⁸² ». Les amendes et les risques d'emprisonnement sont augmentés, rajoutant également la complicité, qualifiée de facteur aggravant. Ainsi, cette modification de la loi pour durcir les peines des auteurs de tags et de graffitis souligne un basculement de la perception du phénomène dans les années 1980. En 1975, une loi interdisant « de porter des bombes à peinture décapsulées⁸³ » est adoptée ; avant d'être abrogée en 2011 pour interdire les ventes de bombes aérosol aux moins de 18 ans. La diffusion et la prolifération des graffitis à l'échelle européenne ont mis en lumière la question des dommages aux biens.

Les avis concernant la pénalisation des graffitis n'est pas un phénomène récent. Agnès Varda s'exprimait déjà concernant la tolérance du graffiti : « Je crois que c'est essentiel de tolérer le graffiti. Si vous voulez dans une double position, c'est-à-dire en même temps le tolérer, et en même temps le nettoyer.⁸⁴ » Quelques années plus tard, une défensive anti-tag se met en place, par les sociétés du réseau ferroviaire, qui sont la SNCF et la RATP, ainsi que par la mairie de Paris. Alain Vulbeau relate que les graffitis et les tags « [...] coûtent cinq cent mille euro à la RATP, dix millions d'euro à la SNCF et trois millions d'euro à la mairie de Paris⁸⁵ ». Face à ces coûts, les efforts se focalisent dans les matériaux destinés à réduire le nombre de dégradations : les nettoyages à l'aide d'une machine qui projette des acides - aussi appelés les *buff* -, ainsi que les vernis et les peintures anti-graffiti. Concernant la RATP, « les prévisions en matière de coût pour la lutte anti-graffiti s'orientent vers une multiplication par cinq, passant d'un million trois cent mille euro en 1987 à sept millions six euro en 1990⁸⁶ ». Dans le cas de la Ville de Paris, la Préfecture de Police de Paris a mis en place des dispositifs dans cette lutte anti-tag. Une cellule spécialisée au sein de la police est chargée de la poursuite des graffeurs. La sécurisation des gares parisiennes est assurée par la Sous-Direction

⁸² Article 322-3-1 (en vigueur depuis le 09 juillet 2016). [En ligne], consulté le 13/05/2023. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000032860817

⁸³ Alain Vulbeau, *Légendes des tags*, Paris, Sens & Tonka, 2009, p. 36. Cité par Planeix-Crocker, 2015, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁴ 1982 : *Les graffitis dans Paris* | *Archive INA*, INA Paris Vintage, 2019. [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube INA Paris Vintage le 9 avril 2019, consulté le 13/03/2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sdMwi0JIZXs&t=207s> 5min15.

⁸⁵ Vulbeau, *op. cit.*, 2009, p. 45.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 46.

Régionale de la Police des Transports (SDRT), et le traitement des contentieux du réseau ferroviaire par le Département d'Investigation Judiciaire (DIJ), au sein de la Brigade des Réseaux Ferrés (BRF). Les plaintes déposées par la RATP et la SNCF pour les graffitis et les tags dans les réseaux ferrés d'Île-de-France sont traitées par la DIJ. Le groupe TAG constitué de cinq personnes est en charge du suivi de ces plaintes et constitue les dossiers judiciaires. La SDRT se distingue des préfectures du reste du pays dans sa manière spécifique d'organisation pour la répression pénale. Toutefois, certains juristes relèvent la complexité du graffiti dès lors qu'il est appréhendé selon l'atteinte à l'environnement. Daniel Fontanaud décrit cette problématique et la complexité de la répression de ces actes sous l'angle de dommages aux biens. La protection insuffisante de certains biens et la diversité des incriminations complexifient la répression de ces actes selon des « dommages aux biens ». Selon lui, les moyens de répressions et les lois négligent la dimension environnementale et esthétique du graffiti. Les autorités sont principalement focalisées sur les dommages matériels et les répressions pénales.

L'impact visuel et esthétique des graffitis dans l'espace public est important à prendre en compte. Certaines personnes préconisent une approche davantage nuancée et créative à travers des initiatives qui visent à valoriser cette forme d'expression. Ces pratiques les inscrivent dans un cadre légal et réduisent le vandalisme.

Les médias se saisissent du sujet depuis ses premières apparitions. Particulièrement la presse et la télévision, qui ne tardent pas à relater des événements marquants et leurs condamnations. À titre d'exemples, les graffitis de

la station de métro Louvre Rivoli⁸⁷ ont largement été médiatisés, ou encore le procès de la cour de Versailles qui réunissait cinquante-six graffeurs⁸⁸.

En 2022, la municipalité de Paris a saisi la procureure de Paris pour les tags et graffitis de Sery et Houtre. Eva Szeftel rapporte que la ville dépense « [...] 8 millions d'euros par an en nettoyage et alimente un «sentiment d'insécurité.⁸⁹ » Le coût de l'opération de nettoyage des quelques centaines de tags et graffitis s'élève à un total de 55 000 euros. Les constats de la police municipale ainsi que de l'application mobile « Dans ma rue »⁹⁰, qui donne la possibilité aux habitants de signaler les dégradations, ont permis de constituer les dossiers. À une conférence de presse, l'adjoint à la sécurité Nicolas Nordman a déclaré : « Mais comme on ne peut pas mettre un agent de police municipale derrière chaque auteur de ces incivilités, on a décidé de constituer, en lien avec le parquet de Paris, des dossiers pour pouvoir engager des poursuites ». Paris mobilise soixante-dix agents pour le nettoyage⁹¹. Des modes d'emploi incitant les syndics de copropriété à porter

⁸⁷ François Chevalier, « Graffiti illégal : cette nuit où des tagueurs ont ravagé la station Louvre-Rivoli », *Télérama*, 2018. [En ligne], mis en ligne le 30 avril 2018 à 17h00, mis à jour le 15 juillet 2022 à 14h12, consulté le 10/05/2023. URL : <https://www.telerama.fr/sortir/graffiti-illegal-cette-nuit-ou-des-tagueurs-ont-ravage-la-station-louvre-rivoli,n5624371.php>

⁸⁸ Le documentaire réalisé par Erwan Le Guillemic et David Morvan *Les vandales du rails* revient sur cette affaire. Produit par Bleu Iroise, le documentaire a été mis en ligne le 15 mai 2023 sur la plateforme Mycanal. À ce sujet : Hugo Vitrani, « 56 graffeurs à la cour de Versailles », *Mediapart*, 2011. [En ligne], mis en ligne le 21 juin 2011 à 19h02, consulté le 22/06/2023. URL : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/200611/56-graffeurs-la-cour-de-versailles> Et Hugo Vitrani, « 56 graffeurs à la cour de Versailles: dernière audience d'un procès inédit », *Blog.Mediapart*, 2012. [En ligne], mis en ligne le 24 mai 2012, consulté le 22/06/2023. URL : <https://blogs.mediapart.fr/hugo-vitrani/blog/240512/56-graffeurs-la-cour-de-versailles-derniere-audience-dun-proces-inedit>

⁸⁹ Eva Szeftel, « Paris veut nettoyer les taggeurs en justice », *Libération*, 2022. [En ligne], mis en ligne le 31 mars 2022 à 6h18, consulté le 04/05/2023. URL : https://www.liberation.fr/societe/ville/paris-veut-nettoyer-les-taggeurs-en-justice-20220331_NJOLFW4S3NEGTC4GE2FHFLE5QY/

⁹⁰ Un article relate que « Les signalements pour des tags ou des graffitis dans la capitale se sont multipliés en 2021 sur le site Dans ma rue. » Romarik Le Dourneuf, « La mairie Paris lance la chasse aux tagueurs », *20 minutes*, 2022. [En ligne], mis en ligne le 31 mars 2022 à 8h35, consulté le 09/05/2023. URL : <https://www.20minutes.fr/paris/3262691-20220331-mairie-paris-lance-chasse-tagueurs>

⁹¹ *Ibid.*

plainte ont été distribués⁹². Depuis la période pré-Covid-19, agitée par les manifestations de grèves des cheminots, les tags et graffitis continuent d'habiller le mobilier urbain malgré les répressions et nettoyages. Un âge d'or de la scène parisienne se fait présager, peu avant l'organisation des Jeux Olympiques 2024.

B. L'essence du graffiti

À travers le terme *essence*, ce qui fait la chose, il convient de l'employer selon la définition du philosophe Baruch Spinoza dans *Éthique démontrée suivant l'ordre géométrique* :

Je dis que cela appartient à l'essence d'une chose qu'il suffit qui soit donnée, pour que la chose soit posée nécessairement ; ou encore ce sans quoi la chose ne peut ni être ni être conçue, et qui *vice versa* ne peut sans la chose être ni être conçu.⁹³

L'espace public constitue le support d'écriture des graffitis et des tags, divergeant ainsi des systèmes institutionnalisés. Dans *Silver Art*, chaque graffeur propose sa propre définition du graffiti. Bien qu'elle varie de temps à autre, au-delà d'être une forme d'art qui procure de l'adrénaline, le graffiti est une culture qui évolue en marge de la société, avec ses propres règles, enjeux, hiérarchies, langages ; alors même que le graffiti est une expérience sensible de la liberté.

B.1. J'existe

*Mural, ça veut dire j'existe et je laisse un signe qui me désigne.*⁹⁴

Dès son apparition, le *writing* est un moyen d'exister dans l'espace public. Karim Miladi dit qu'« [...] au-delà de toutes les bienséances il fait droit à son désir. L'esprit seul ne fait pas le graffiti. Il ne réside ni dans le style ni dans les préoccupations mais dans la rencontre entre un corps agissant et une surface toujours inadaptée et pourtant violentée.⁹⁵ » L'introduction du numéro 6 de 1998 du magazine *Cocktail Molotov* stipule que l'« [...] on peint pour soi, son groupe

⁹² *Ibid.*

⁹³ Baruch Spinoza, *Éthique, démontrée suivant l'ordre géométrique et divisée en 5 parties*, 1er éd. 1677, trad. Charles Appuhn, Paris, Garnier frères, 1913, p. 119.

⁹⁴ Agnès Varda, *Murs murs*, Ciné-Tamaris, 1982.

⁹⁵ Karim Miladi, *Le graffiti : de la rue à une reconnaissance institutionnelle ?*, Mémoire de Master, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2007, Stéphane Sauzede, p. 57.

et que l'on soit d'accord ou non pour tous les gens qui sont amenés à voir le mur.⁹⁶ » Ainsi, l'ensemble des individus qui passent devant un tag ou graffiti, quelles que soient leurs classes sociales, qu'elles soient privilégiées ou non, sont confrontés à cette présence. La pratique dote n'importe quelle personne marginalisée d'un moyen de manifester et d'imposer sa présence dans des espaces où elle n'est pas désirée.

Cependant, des inégalités persistent quant à la confrontation de ces manifestations, car chaque individu a une expérience spécifique vis-à-vis des tags et des graffitis. Une personne vivant dans le XX^e arrondissement de Paris sera davantage amenée à croiser des graffitis qu'une personne du XVI^e. De la même manière qu'un usager de la ligne 6 du réseau RATP sera plus fréquemment amené à voir des graffitis plutôt qu'un usager d'une autre ligne.

Ces codes obéissent à un système qui leur est propre, remettant en cause les structures urbaines qui consistent à empêcher l'intégration de l'« Autre ». Avec un nom et un geste, les *writers* s'immiscent dans les endroits qui les excluent habituellement. En s'imposant de cette manière, un cri stratégique de l'existence est poussé et imposé.

B.2. Quête de la calligraphie et des lettrages

La forme de la lettre est au cœur de la démarche qui caractérise le tag, la signature d'un blaze, et le graff, la signature remplie et dessinée. Le « jeu » du *writing* consiste à faire évoluer les lettres classiques, au de-là des lettrages existants. Cette recherche prend en compte le dynamisme des lettres, d'où l'importance du blaze et des lettres qui le composent, ainsi que les couleurs et leur association. Certains *writers* tels que Seen et Case 2 ont grandement contribué à l'évolution des styles de graffitis. Ces renouvellements de la lettre favorisent les guerres de styles et l'émergence de nouvelles réalisations.

La forme des lettres n'est pas suffisante compte tenu de la technique qui influence directement la qualité du lettrage et son exécution. Dans *Silver Art*, le graffiti est considéré comme n'importe quelle forme d'art, en naviguant à travers

⁹⁶ *Molotov cocktail*, ed. bilingue français-anglais, avril 1998, No. 6, p. 3.

les goûts et les différents styles qui émergent depuis les années 1960. Pour le graffeur Pro « le style et l'identité sont des composantes essentielles pour faire partie de cette communauté.⁹⁷ » Skweez, c'est une addition du style new-yorkais des années 1980 - dans le style, les couleurs, la forme des lettres - et de personnages de bande dessinée. Pour lui, le *wild style*⁹⁸ contre-balancé par ces personnages recyclés de l'image populaire est une manière de rendre hommage au style new-yorkais. De ce fait, il prolonge la tradition qu'est le graffiti grâce à ses influences et son univers. Il écrit : « Peindre des personnages avec des grands sourires est ma réponse au milieu du graffiti parisien que je trouve trop sérieux et prétentieux. C'est aussi mon remède à la violence sociale qui s'exerce quotidiennement à Saint-Denis.⁹⁹ » L'envie de se dépasser, d'être le premier, dans un contexte social compliqué, a permis à de nombreux *writers* d'inventer et de perfectionner de nouveaux styles.

Une confrontation de la technique face à la composition ne se fait pas prier. À Paris, les CKT privilégient la lisibilité du nom et le tracé de la lettre, tandis que les BBC favorisent la forme du nom dans son ensemble, à travers une décomposition des lettrages afin d'aboutir à un mouvement d'ensemble. Plusieurs styles de graffitis ont émergé avec le temps en raison des recherches des *writers*, et des innovations techniques.

La stratégie occupe une place conséquente dans la pratique, autant dans l'élaboration des plans afin de parvenir aux *lay-ups*¹⁰⁰ que celles des croquis. Skweez partage davantage ses péripéties au *lay-up* de Saint Denis - en passant par le récit des réalisations des *wholecars*¹⁰¹, des *panels*¹⁰², des *top to bottom*¹⁰³, des

⁹⁷ Skweez (dir.), *op. cit.*, 2018, p. 199.

⁹⁸ Un style de lettrage présentant des formes très fracturées qui semblent rebondir les unes sur les autres selon des angles obliques.

⁹⁹ Skweez (dir.), *op. cit.*, 2018, p. 232.

¹⁰⁰ Les dépôts de transports en commun, généralement situés aux terminus des lignes, où les trains stationnent la nuit, les week-ends et en dehors des heures de pointe. Certains dépôts sont situés dans des tunnels près des terminus.

¹⁰¹ Un graffiti qui recouvre toute la surface d'un wagon.

¹⁰² Un graffiti peint en dessous des fenêtres et entre les portes d'un wagon.

¹⁰³ Un graffiti qui recouvre la surface de haut en bas du wagon.

*throw up*¹⁰⁴ - jusqu'à la circulation des trains et l'archivage des photos qui ancrent ces expériences. L'auteur raconte l'élaboration et le choix de ce lettrage, sept lettres dans le graffiti reflètent un avantage, mais surtout des contraintes¹⁰⁵ : chaque nouvelle lettre rallonge la réalisation de la pièce, c'est un risque en plus, du temps en plus. Cependant, c'est aussi une manière de se démarquer, car il offre davantage de possibilités dans l'élaboration du lettrage et des formes.

B.3. Un trio particulier : débrouillardise, collaboration et compétition

*How big can you put your name up ?*¹⁰⁶

De multiples moyens sont utilisés afin de produire une pièce. Chacun a sa méthode, ses préférences, ou simplement ce qu'il a sous la main. Le catalogue d'exposition de *CAPITALE(S)* donne la définition suivante : « tags (signatures dessinées à la bombe aérosol) ou de graffiti (fresques murales plus importantes et complexes, nécessitant plusieurs dessins préparatoires avant d'être réalisées sur un mur).¹⁰⁷ » Je souhaite compléter cette définition qui n'est pas suffisamment représentative selon moi. Le tag est la signature d'un *blaze*, plus précisément, ou d'un *crew*. En revanche, la bombe aérosol n'est pas le seul outil employé pour le réaliser. Ange Léandri a effectué une liste des outils de ce moyen de communication. Les techniques d'inscriptions se matérialisent par la main, la pointe, la gravure, le bombage - qui permet l'inscription par projection -, les feutres et les stylos, la craie et le rouge à lèvres¹⁰⁸. Par ailleurs, le catalogue fait la distinction entre le travail avant exécution pour le graffiti, tandis que le tag ne ferait pas l'objet de dessins préparatoires. Or, le tag et le graffiti sont travaillés de manière équivalente, l'un est autant travaillé que l'autre et vice-versa. Le tag est

¹⁰⁴ Un graffiti rapidement exécuté et avec des formes simples, généralement avec deux couleurs uniquement.

¹⁰⁵ Les variations du blaze de l'auteur sont les suivantes : Skweez, Squeeze, Skwiz.

¹⁰⁶ Cette phrase n'est pas traduite dans le corps de texte car l'anglais permet de mettre en avant l'aspect de compétition et l'ampleur que celle-ci peut prendre. Traduction par l'auteure : « À quelle ampleur es-tu capable de poser de ton blaze ? », Tony Silver, Henry Chalfant, *op. cit.*, 1983.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, Danysz (dir), 2022, pp. 60-61.

¹⁰⁸ Léandri, *op. cit.*, 1982, pp. 139-144.

également sujet à une évolution et à une recherche stylistique. C'est d'ailleurs ici qu'intervient la recherche calligraphique des lettres qui composent aussi bien le *blaze*, que l'intégralité de l'alphabet.

La pratique du graffiti implique une débrouillardise afin de créer des outils et d'inventer des techniques. Bien qu'elle puisse être individuelle, celle-ci est favorisée par les collaborations avec d'autres graffeurs. Par ailleurs, la compétition face aux adversaires, qu'ils soient graffeurs, représentant de l'ordre public ou de la RATP, fait également office de moteur qui pousse les graffeurs à trouver de nouvelles techniques et de nouveaux moyens, pour combattre le système et en ressortir vainqueurs.

La concurrence entre les graffeurs et les *crews* ou *posse*, est un aspect conséquent de la pratique. Ce contexte de compétition favorise leur volonté d'être le *king*¹⁰⁹ d'une ligne ou d'une ville. Les systèmes de *crews*, ayant pour but de souder les plus actifs d'entre eux, permettent de monopoliser toute une ligne de train. Cela ne signifie pas pour autant que les graffeurs ne sont pas présents dans plusieurs *crews* à la fois, car nombreux sont ceux qui les cumulent. Ces échanges entre graffeurs et *crews* encouragent le transfert et le développement des styles, des méthodes, sans compter des entrées dans certains lieux difficiles d'accès.

Le graffiti est caractérisé par une combinaison de paramètres et de pratiques qui lui sont propres. Ce n'est pas seulement une peinture à l'aérosol sur le rideau de fer du commerçant du quartier, ou un tag sur la banquette du métro. Pour ces raisons, le graffiti est bien distinct des terminologies qui lui sont associées.

C. Définitions et terminologies

Compte tenu de la diversité des terminologies qui gravitent autour du graffiti et qui se reflètent dans les titres des expositions, il est indispensable de les définir pour les comprendre et mieux cerner le propos. Faisant l'objet de débats, il est primordial de relever les études ayant analysé ces termes et leurs historiographies depuis les années 1960. Les entretiens conduits dans le cadre de cette recherche viendront également éclairer ces terminologies, ou du moins exposer les définitions propres à chacun et chacune.

¹⁰⁹ Ce titre additionne le style, l'exécution et la quantité de tags et de graffitis réalisés.

C.1. Art(s) urbain(s) : du singulier au pluriel

En 2014, Jacob Kimvall analyse le graffiti depuis les années 1970 et la dichotomie engendrée entre l'art et le vandalisme¹¹⁰. En parallèle de ses recherches retraçant les écrits antérieurs portant sur le graffiti et le street art, l'auteur réalise un « glossaire des glossaires » qui est le résultat d'un condensé de dix-neuf ouvrages. Ses recherches permettent un croisement des sources et des débats concernant les divers concepts. Chorong Yang s'appuie sur les publications dédiées à ces pratiques en 2014 dans *Graffiti et Street art : étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle*¹¹¹.

C'est en 2017 que l'emploi et les pratiques des terminologies liées à l'art urbain sont étudiés par Cécile Cloutour dans son mémoire sous la direction de Sophie Duplaix¹¹². Le terme « Art urbain » se développe dans les années 2010 afin de regrouper les pratiques liées à la rue qui puisent leurs origines dans les années 1960. L'étude nationale sur l'Art urbain fournit la définition suivante :

L'art urbain regrouperait ainsi un grand nombre de pratiques artistiques liées à la rue dont les origines remonteraient aux années 1960. Il englobe notamment la scène graffiti née aux États-Unis à la toute fin des années 1960, le travail des média-peintres (ou picturo-graffitistes) à Paris durant les années 1980, le post-graffiti, l'actuel street art ou bien encore le muralisme contemporain.¹¹³

Cloutour met en avant le point commun entre Stéphanie Lemoine¹¹⁴, Rafael Schacter¹¹⁵ et Chorong Yang¹¹⁶ qui datent l'apparition du terme dans les années

¹¹⁰ L'ouvrage est issu de sa thèse de doctorat. Jacob Kimvall, *op. cit.*, 2014.

¹¹¹ Chorong Yang, *Graffiti et Street art : étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle*, Thèse de Doctorat, Grenoble, Université de Grenoble, 2014, Laurent Baridon. [En ligne], consulté le 25/10/2022. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01168748>

¹¹² Cécile Cloutour, « Art urbain », *de quoi parle-t-on ? Réflexions autour des emplois terminologiques liés à l'« art urbain » et à ses pratiques*, Mémoire de Master, Paris, École du Louvre, 2017, Sophie Duplaix.

¹¹³ Le M.U.R. (Modulable, Urbain et Réactif), *Étude nationale sur l'art urbain*, Ministère de la Culture, 2009, p. 7.

¹¹⁴ Stéphanie Lemoine, « Art urbain », in *Universalis*. [En ligne], consulté le 28/03/2023. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-urbain/>>

¹¹⁵ Rafael Schacter (dir.), *Atlas du street art et du graffiti*, 1re éd. Londres, Aurum Press, 2013, trad. de l'anglais par Denis-Armand Canal, éd. française, Paris, Flammarion, 2013, p. 9.

¹¹⁶ Yang, *op. cit.*, 2014, p. 10.

1960. En revanche, l'origine de sa dénomination et de son emploi demeure vague. Le terme n'étant pas mentionné dans les ouvrages antérieurs à l'an 2000, à une exception près. En 1985 l'historien de l'art Denys Riout emploie ce terme lorsqu'il est question des réalisations de Gérard Zlotykamien - qui exerce dans la rue depuis 1960 - Blek le Rat, Jérôme Mesnager et Richard Hambleton. L'auteur écrit :

Il est remarquable que, dans tous les cas, des personnages grandeur nature soient figurés [...] Hautement symboliques, ces images se hissent au niveau du témoignage existentiel. En cela, elles relèvent indubitablement du monde de l'art, dans sa conception moderne. C'est aux grands totems primitifs, aux statues de l'île de Pâques, ou aux gardes inclus en bas-relief dans les murailles en brique des palais mésopotamiens qu'il convient, sur ce plan, de les comparer. Il va de soi qu'alors, nous ne sommes plus en présence de graffiti, mais d'un nouvel art urbain sauvage et illicite.¹¹⁷

Dans un article paru en 2016 dans la revue *Palais 24 - Arts urbains / Urban Art* éditée par le Palais de Tokyo, Jacob Kimvall revient sur sa première approche de ce terme vers 2003-2004¹¹⁸ qui désignait des « expressions visuelles illicites (et quelques-unes licites) dans des lieux publics berlinois.¹¹⁹ » Cécile Cloutour fait état du caractère flou et controversé de l'appellation « Art urbain » en France, en raison de la diversité des pratiques et des formes d'expressions qu'elle englobe. À cet effet, l'auteure affirme que « Son cadre spatio-temporel et son contenu varient d'une source à une autre. De plus, elle regroupe des pratiques de rues extrêmement hétérogènes du point de vue technique et formel.¹²⁰ » Cet aspect n'améliore par la compréhension de la définition précise du terme, au contraire, il la complexifie et risque d'enfermer certaines pratiques, comme d'en exclure d'autres.

Toutefois, elle relève que tous les artistes issus des arts urbains partagent une période de travail en ville. L'Étude nationale sur l'Art urbain insiste sur l'espace que représente la ville pour ces personnes qui l'investissent :

¹¹⁷ Denys Riout, *Le Livre du graffiti*, Paris, Alternatives, 1985, p. 82.

¹¹⁸ Sur le site www.urban-art.info

¹¹⁹ Jacob Kimvall, « Natures mortes ? Les dynamiques du graffiti et du street art au musée », trad. de l'anglais par Adel Tincelin dans *Palais 24 - Arts urbains / Urban Art*, Paris, Le Palais de Tokyo, No. 24, automne 2016, p. 8.

¹²⁰ Cloutour, *op. cit.*, 2017, p. 10.

De manière plus approfondie, l'art urbain est parfois qualifié d'« art contextuel », lié aux enjeux du travail *in situ* qui interroge l'espace de création, d'exposition et d'engagement physique à risques. La ville, considérée par certains comme la « plus grande galerie du monde », « hors les murs » et « à ciel ouvert », est à la fois support et motif d'expérimentations. Les artistes urbains transforment et métamorphosent les lieux, inventant ainsi une nouvelle hétérotopie à l'échelle de la ville, preuve qu'il existe différentes manières de l'habiter et de la vivre.¹²¹

L'emploi du terme « arts urbains » au pluriel et non au singulier est préconisé par Cloutour dans sa conclusion¹²², compte tenu de la diversité des expressions existantes dans l'espace public qui ne se reflètent pas lorsqu'il est au singulier¹²³.

C.2. Post-graffiti

Dans un article d'Elena Brunet publié sur *L'Obs* le 8 mai 2012¹²⁴, en raison de l'entrée en galerie du graffiti « [...] des artistes issus du street-art évoquent aujourd'hui le "post-graffiti" pour définir le travail qu'ils présentent en galerie.¹²⁵ » Le terme, de par sa nature, est-il utilisé uniquement dans le cadre des galeries ? En 2014, la définition fournie par Jérôme Catz dans le catalogue de l'exposition dont il était commissaire à la Fondation EDF, précise que « le terme est utilisé presque uniquement dans le milieu de la vente.¹²⁶ » Est-ce toujours le cas ?

Chorong Yang, Hugo Vitrani et Anna Waclawek ont étudié ce terme dans leurs travaux respectifs. Cloutour s'est penchée sur cette terminologie qui a pu être précisée par des entretiens conduits avec Nicolas Gzeley et Hugo Vitrani. Ce terme est employé afin de désigner « une scène urbaine précise des décennies

¹²¹ Le M.U.R., *op. cit.*, 2019, p. 7.

¹²² L'auteure va plus loin et souligne les questions engendrées par la combinaison des termes « art » et « urbain ».

¹²³ Cloutour, *op. cit.*, 2017, p. 166.

¹²⁴ Elena Brunet, « Ne dites plus "graffiti", mais « post-graffiti » », *L'Obs*, 2012. [En ligne], mis en ligne le 8 mai 2012 à 14h35, mis à jour le 09 mai 2012 à 08h09, consulté le 29/12/2022. URL : <https://www.nouvelobs.com/video/20120508.OBS5158/ne-dites-plus-graffiti-mais-postgraffiti.html#:~:text=Nouveaux%20supports%2C%20nouveaux%20outils%2C%20le,qu'ils%20pr%C3%A9sentent%20en%20galerie.>

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ #Street Art, *l'innovation au cœur d'un mouvement*, Jérôme Catz, cat. expo, (Exposition, Paris, Espace Fondation EDF, 4 octobre-1er mars 2015), Paris, Fondation EDF, 2015, p. 61.

1990 à 2000 durant lesquelles s'opère un basculement formel des créations visibles dans l'espace public.¹²⁷ » Or, il continue d'être employé aussi bien dans les écrits que dans les travaux universitaires pour désigner la pratique du graffiti en dehors de la rue, dans un atelier, et sur un support particulier : la toile. Ces productions seront ensuite exposées sur les cimaises des galeries d'art, sorties de l'atelier et prêtes à être achetées par un collectionneur comme il en existe beaucoup.

Les *writers* se sont mis à peindre dans des ateliers suite aux encouragements des galeristes et collectionneurs d'art. En 1983, Dolores Neumann organise l'exposition *Graffiti/Post Graffiti* dans la galerie Sidney Janis / Tony Shafrazi à New York¹²⁸ qui présentait les peintures sur toiles de Rammellzee, Crash, Lady Pink, Fab 5 Freddie, ou encore Keith Haring et Jean-Michel Basquiat. Dans le catalogue d'exposition, Sidney Janis écrit « Aujourd'hui, la peinture [des artistes graffeurs], qui n'est plus transitoire ou éphémère, rejoint la tradition de l'art contemporain et est reconnue comme un mouvement existant valide.¹²⁹ » Dès lors, les graffeurs ont cessé de produire des graffitis pour des peintures de graffiti selon Stewart. Cette pratique devient un simple sujet les amenant à peindre des natures mortes. Les nombreux dangers qui l'entourent, tels que les risques de blessures, ou même de mort, de poursuites et d'arrestations par la police, produisent un effet d'excitation qui marque la pièce finale et qui ne se retrouve pas sur les toiles¹³⁰. L'essence du graffiti est remise en question dès lors que ces aspects sont omis de la pratique en atelier. Ce point de vue est partagé par Claudia Barnett dans son

¹²⁷ Cloutour, *op. cit.*, 2017, p. 121.

¹²⁸ Depuis 1979, Paul Tschinkel réalise une série de vidéos consacrée à l'art contemporain intitulée ART/new york. L'événement est immortalisé dans la vidéo No. 21 qui porte le même titre que l'exposition, dirigée par Paul Tschinkel et Marc H. Miller.

¹²⁹ Phrase traduite par l'auteure : « Today [the graffiti artist's] painting , no longer transitory or ephemeral, joins the tradition of contemporary art and is recognized as an existing valid movement. », *Post-Graffiti*, Sidney Janis, cat. expo., (Exposition, Sidney Janis Gallery, New York City, 1-31 décembre 1983), New York, Sidney Janis Gallery, 1983, p. 2.

¹³⁰ Jack Stewart, Regina Stewart, *op. cit.*, 2009, p. 9.

article « The death of graffiti: Postmodernism and the New York City subway »¹³¹ publié en 1994.

À l'occasion des un an de la galerie Wallworks, l'exposition *Ne pas effacer* rassemblant une quinzaine d'artistes est organisée. Pour Loic Le Floch, alias Fenx, « Le graffiti, il reste à l'extérieur, là c'est plus du graffiti, c'est du Post-graffiti déjà.¹³²» Dans un article, Valériane Mondot fait part de sa préférence pour l'emploi de post-graffiti car « En galerie, c'est une œuvre, une peinture d'un artiste venant du graffiti [...]»¹³³ » L'enjeu de cette terminologie repose sur la description de la transition du graffiti pratiqué illégalement dans l'espace public, vers une pratique qui s'inscrit dans une démarche artistique légitime et structurée :

Valériane Mondot : [...] dès qu'on quitte la rue, il faut trouver un autre mot, parce que graffiti d'abord a été très longtemps mal perçu par les gens de l'extérieur. [...] Mais les artistes me disaient « Mais en fait non, à partir du moment où c'est une toile, c'est plus du graffiti », et c'est en quoi ils ont complètement raison. Donc garder le nom quand même graffiti, qui est important parce que d'autres se sont essayés à l'effacer pour en inventer d'autres. [...] Et Post-graffiti, ça permet de garder quand même la légitimité du nom graffiti en expliquant qu'effectivement oui c'est plus l'essence même du graffiti tel qu'il est en rue, mais c'est quelque chose qui évolue, qui se passe après. [...] On a lutté pour défendre le nom graffiti, puisque maintenant il est compris, mais il faut être honnête aussi sur le fait que ça n'a plus la même âme, ça n'a plus la même fonction, ça n'a plus la même résidence et la même résonance non plus que ce qu'il y a en rue quoi.¹³⁴

Dans un premier temps, Valériane Mondot met en avant la connotation péjorative du terme « graffiti » car associé au vandalisme et à la banlieue. Dans un second temps, c'est le changement de médium qui induit la mutation du terme « graffiti », la toile ne relevant plus de la même pratique. Cette position se place dans la lignée des travaux de Jack Stewart en 1989, évoqués précédemment. Enfin, la transition

¹³¹ Claudia Barnett, « The death of graffiti: Postmodernism and the New York City subway », *Studies in popular culture*, Vol. 16, No. 2, 1994, pp. 25-38.

¹³²Elena Brunet, « Ne dites plus "graffiti", mais « post-graffiti » », *L'Obs*, 2012. [En ligne], mis en ligne le 8 mai 2012 à 14h35, mis à jour le 09 mai 2012 à 08h09, consulté le 29/12/2022. URL : <https://www.nouvelobs.com/video/20120508.OBS5158/ne-dites-plus-graffiti-mais-postgraffiti.html#:~:text=Nouveaux%20supports%2C%20nouveaux%20outils%2C%20le,qu'ils%20pr%C3%A9sentent%20en%20galerie>

¹³³ « Valeriane Mondot, l'art de la rue à la galerie », *Dutor*, 2020. [En ligne], mis en ligne le 09 mars 2020, consulté le 20/02/2023. URL : <https://www.dutor.fr/valeriane-mondot-de-la-rue-a-la-gallerie/>

¹³⁴ Entretien conduit avec Valériane Mondot, Annexes Vol. I, Annexe 4, pp. 54-55.

de l'extérieur aux galeries est un aspect à prendre en compte dans la définition de ce terme, comme Loïc Le Floch l'a proposé. L'évolution de la pratique dès lors qu'elle ne s'exerce plus dans la rue est un point sur lequel Cyril Kongo a insisté :

Cyril Kongo : [...] Mais je vois pas de quelle manière on est encore dans le graffiti, quand on passe en galerie c'est autre chose, on peut parler de notre parcours, on peut parler d'aventure, de mission de ce que tu veux à l'époque où tu faisais du graffiti, mais on n'est plus du tout dans le graffiti. Pourquoi pas voir simplement les choses comme un mouvement artistique lié à une époque qui évolue et qui va dans plein de directions différentes comme a pu évoluer la peinture, comme évolue la peinture de toute façon, sur des médiums différents, à des moments différents, c'est aussi ça qui donne le charme.¹³⁵

L'intention est donc de souligner la différence entre le graffiti, par *essence* vandale et pratiqué dans la rue, et une pratique d'« atelier » et de peinture sur toile qui les inscrit dans une démarche artistique et les introduit dans le marché de l'art. Or, un effort est attendu pour produire une toile qui ne relève pas de ce que l'auteur pratiquait dans la rue. À titre d'exemple, la réalisation de lettrages sur des toiles destinées au marché de l'art est d'un autre temps et n'est pas du graffiti pour SKKI :

J'ai jamais fait de lettrage comme Crash ou Daze l'ont fait. J'ai toujours pensé que c'était de la décoration, que ça n'avait rien à voir avec le graff, c'était du commercial. Quand je voyais des lettres je me disais putain merde pourquoi ils peignent sur des toiles, un espace de bout de tissu encadré par un bout de toile ? C'était ridicule, c'était médiéval pour moi.¹³⁶

Paradoxalement à leur présence non désirée, JonOne s'indigne des détériorations et nettoyages des graffitis lorsqu'il explique ses raisons de peindre sur des toiles :

Le futur c'est dans la toile c'est pour conserver ce qu'on fait. Parce que en tant que graffiti artistes, on va dans la rue peindre des murs magnifiques, et les gens pissent dessus, ou les effacent, on n'est pas respectés. Donc on doit conserver ce qu'on fait. Parce que peut-être que dans cinquante ou cent ans, quand ils regarderont ce qu'on a fait ils réaliseront qu'on était un groupe d'artistes intelligents et qu'on en a bavé.¹³⁷

Pour lui, la toile est un moyen de conserver ses réalisations qui subissent le sort de la rue. Une volonté de conserver les prémices d'un des mouvements les plus influents du XX^e et XXI^e siècles est exprimée.

¹³⁵ Entretien conduit avec Cyril Kongo, Annexes Vol. I, Annexe 5, pp. 77-78.

¹³⁶ Marc-Aurèle Vecchione, *op. cit.*, 2004.

¹³⁷ *Ibid.*

Dans son mémoire interrogeant la conservation des graffitis dans la rue, Rémi Gauthreau définit le post-graffiti comme étant une évolution du graffiti qui s'étend au-delà de l'egotrip et de l'aspect inaccessible aux non initiés, du fait qu'il s'éloigne d'une idéologie communautaire¹³⁸. Madeleine Planeix-Crocker parle d'« ère Post-graffiti » et en fait son titre de mémoire en 2015¹³⁹. Pour l'auteure, désormais curatrice associée à la Fayette Anticipations et co-titulaire d'une chaire aux Beaux-Arts de Paris¹⁴⁰, cette terminologie est provoquée par des changements et des évolutions des modes de représentation qui altèrent « irrévocablement l'essence originelle de la contre-culture.¹⁴¹ » Ainsi, une nouvelle pratique voit le jour car « le graffiti est un art contextuel ; le contexte sémiotique des tags n'étant plus le même, une dénaturation du sens primaire des écritures urbaines est entamée au profit d'une nouvelle définition de la pratique culturelle.¹⁴² » Sa définition rejoint celle apportée par Gauthreau, qui met en avant l'abandon du lettrage pour d'autres représentations¹⁴³.

Ainsi, de cette définition impulsée par le marché de l'art et dont l'utilisation s'étend au-delà de ce dernier, en ressort le fait de passer à un nouveau cadre et de quitter celui de la rue. En revanche, même s'il désigne une période distincte, il continue d'être employé pour définir une pratique qui ne se trouve donc plus dans la rue, et qui est davantage dans une démarche artistique qui répond aux attentes du marché. Ce sont principalement les productions sur toiles qui sont désignées comme Post-Graffiti.

¹³⁸ 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. » Rémi Gauthreau, *Le graffiti : pour la conservation d'une pratique artistique illégale*, Mémoire de Master, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014, Sabine Forero Mendoza.

¹³⁹ Madeleine Planeix-Crocker, *Les arts urbains et l'institution culturelle à l'ère post-graffiti*, Mémoire de Master, Princeton, Princeton University, 2015, Efthymia Rentzou.

¹⁴⁰ La chaire « Troubles, Dissidences et Esthétiques ».

¹⁴¹ Planeix-Crocker, *op. cit.*, 2015, p. 43.

¹⁴² *Ibid.*, p. 58.

¹⁴³ Gauthreau, *op. cit.*, 2014, p. 21.

Par ailleurs, il se retrouve dans plusieurs titres d'expositions, tels que *Post graffiti* qui avait lieu à la fois à l'Ancien Collège des Jésuites à Reims, et à la Maison Folie de Moulins à Moulins (2012), l'exposition *Broken minds, clever hands. Du street art au Post-graffiti* aux salons d'expositions de l'Hôtel de Ville de Celles-Saint-Cloud (2018), ou encore l'exposition *Post-graffiti : de la rue au musée. Rétrospective du street artiste Sunset* au Pavillon Vendôme, un centre d'art et office du tourisme de la Ville de Clichy-la-Garenne (2021).

C.3. Street art

Comme souligné par Cécile Cloutour, il existe peu de traces concernant l'emploi initial de ce terme. Dans sa thèse, Jacob Kimvall évoque le premier ouvrage de langue anglaise employant cette expression en guise de titre, écrit par Allan Schwartzman en 1985. L'ouvrage *Street art* convoque des artistes qui se sont exprimés dans la rue, mais qui se sont par la même occasion marginalisés vis-à-vis de l'art contemporain pratiqué en atelier. C'est le cas de Keith Haring, Jean-Michel Basquiat¹⁴⁴, et Richard Hambleton. Ces derniers ont exercé dans l'espace public au même moment où le graffiti était en pleine effervescence. Cet aspect ne leur a pas permis de s'accoutumer des règles et des codes qui définissent le graffiti. Par conséquent, leur pratique est singulière et différente du *writing*. C'est pourquoi le premier emploi de ce terme désigne une pratique spécifique exercée dans la rue, mais qui n'est pas du graffiti.

En 2008, Anna Waclawek se réfère aux recherches de Jack Stewart dans sa thèse *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 - 2008*¹⁴⁵. L'étude théorise la pratique du graffiti et du street art dans une perspective esthétique, dite alternative et subversive au regard des institutions et du marché de l'art. L'évolution de ces expressions culturelles et artistiques est mise en avant, tout en distinguant les formes et en définissant des termes spécifiques.

¹⁴⁴ Qui fait l'objet de deux expositions en 2023, l'une à la Philharmonie de Paris, l'autre à la Fondation Louis Vuitton.

¹⁴⁵ Anna Waclawek, *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 - 2008*, Thèse de Doctorat, Montréal, Concordia University, 2008, Johanne Sloan.

Dans un article publié en ligne en avril 2023, Alexandre Grondeau, Florence Pondaven et Manon Boulpicante, définissent le street art comme suit :

[...] une forme d'art urbain protéiforme et éphémère qui se pratique dans les espaces publics de manière légale ou illégale. Il peut être appréhendé en trois grands sous-ensembles : le premier est politique et s'inscrit comme un moyen d'affirmation et d'opposition au système dominant, pratiqué de manière illégale (Baudrillard et al., 1974 ; Fraenkel, 2007 ; Ginhoux, 2015) ; le second est issu de la culture hip-hop et intègre les notions de graffiti et de writing, au sens de McAuliffe (2012), il se pratique historiquement de manière vandale dans les espaces publics ; le troisième est du ressort de la fresque décorative autorisée par les collectivités ou les promoteurs, et intégrée à l'espace public. Le développement de cette dernière manière de pratiquer a profondément questionné les fondements originels du SA.¹⁴⁶

À l'inverse des autres définitions, celle-ci est davantage élaborée, car divisée en trois catégories : la première « politique », la deuxième « le graffiti et le writing », et la troisième les « fresques décoratives ». Cette définition exclut les pratiques citées précédemment et se concentre sur des réalisations spécifiques.

C.3.1. Le graffiti est-il du street art ?

Tandis que ces expressions de rue demeurent pour la plupart illégales, elles ne portent pas la connotation négative évoquée par Valériane Mondot lorsqu'il était question du graffiti et de son rapprochement à la banlieue, au sale, à la dégradation, à la délinquance. Au contraire, le street art est vendeur :

Valériane Mondot : Le seul qui réussit, c'est le marché avec le street art, alors que le street art n'a strictement rien à voir avec le graffiti, éventuellement avec art urbain, mais pas le street art quoi. C'était des frères ennemis dans les années 2000 et un peu avant donc je vois pas pourquoi on met tout sous la même couple, mais bon ça c'est encore un autre débat.¹⁴⁷

Cloutour met en lumière le renouvellement des pratiques par les artistes et les graffeurs, notamment à la fin des années 1990 avec le développement de sujets originaux et des logotypes. Favorisant ainsi l'assimilation d'autres formes d'expressions présentes dans la rue. Le travail dans la rue est donc le point commun entre toutes ces formes appelées « street art » : « Comme ils ont tous

¹⁴⁶ Alexandre Grondeau, Florence Pondaven, Manon Boulpicante, « Le *street art* à Marseille », *Méditerranée*, 2023. [En ligne], mis en ligne le 18 avril 2023, consulté le 11/05/2023. URL: <http://journals.openedition.org/mediterranee/14456>

¹⁴⁷ Entretien conduit avec Valériane Mondot, Annexes Vol. I, Annexe 4, pp. 55-56.

travaillé dans les rues et n'ont pas affiché d'hostilité envers le grand public, ils ont donc été regroupés sous l'étiquette « street art » au début des années 2000.¹⁴⁸ »

Le street art est-il du graffiti pour les gentils ? L'absence de risques en raison du statut légal, qui induit une certaine sécurité, est mise en avant pour expliquer cette différence. Koma, en plus de souligner le manque de connaissance de la part du grand public vis-à-vis de la culture hip-hop, s'explique sur sa perception de ce terme :

Koma : Non, c'est différent le street art. Le street art, c'est différent. C'est du graffiti pour les gentils. C'est du graffiti de gens qui prennent pas de risques. C'est pas du graffiti. C'est comme le rap et le slam c'est pas pareil. Juste le mot hip-hop ils croient que c'est une danse, ils savent même pas que c'est une culture avec des disciplines. Il faut toujours tout réexpliquer. C'est le problème.¹⁴⁹

Contrairement à une action vandale, le street art ne serait pas sujet aux dangers. L'action vandale nécessite une préparation conséquente, autant dans son élaboration que dans son exécution. Cette action n'est pas sans risque et de nombreux dangers sont rencontrés. Or, nous avons vu précédemment que les autres pratiques artistiques de rue ne sont pas toutes légales. Pourtant, une distinction est établie entre le graffiti et le street art à travers ce statut spécifique du légal et l'illégal. Lors de notre entretien, Koma a réitéré lorsqu'il définit la différence entre le graffiti et le street art :

Koma : Street art c'est quelque chose de légal, tu n'es plus dans le graffiti. Légal, pas légal, elle est là la limite. Quand tu fais du pas légal, c'est du graffiti, quand tu fais du légal, tu fais de la peinture. Appelle ça street art, appelle ça comme t'as envie, mais pour moi les gars, vous vous aventurez dans un terrain, la peinture ça va être chaud hein. Parce qu'avant vous y a eu De Vinci, y a eu du monde hein, alors c'est un peu prétentieux de croire que vous êtes des peintres. Restez dans le graffiti, au moins c'est votre art et ça sera juste par rapport à votre position. Je pense qu'ils deviendront peut-être de grands graffeurs, mais jamais de grands peintres.¹⁵⁰

Pour apporter plus de précision à cette réponse, il est essentiel de souligner que Koma parle de graffiti sur toile et du passage en galerie puisqu'il poursuit sur le sujet des graffeurs qui peignent des toiles et franchissent le pas du marché de l'art. Une distinction entre les graffeurs vandales et les graffeurs « vendus » lui permet d'établir cette différenciation. Dans la même démarche, le film *Writers 20 ans de*

¹⁴⁸ Cloutour, *op. cit.*, 2017, p. 131.

¹⁴⁹ Entretien conduit avec Koma, Annexes Vol. I, Annexes 9, p. 120.

¹⁵⁰ *Ibid.*

graffiti à Paris 1983-2003 de Marc-Aurèle Vecchione contient une séquence de Futura 2000 qui s'exprime sur l'évolution de *writer* à artiste :

Si tu veux être un graffiti artiste, street artiste ou peut importe, et que tu veux présenter un travail dans une galerie, faudra que tu changes ce que tu fais pour t'adapter à ce nouveau monde. On était au top dans la rue, mais quand on s'est retrouvés en galerie on était revenu à la case départ. Ce que tu es dans la rue ne vaut rien en galerie. Et la plupart des artistes issus du graffiti n'y sont pas arrivés dans le monde de l'art.¹⁵¹

Ces deux exemples se rejoignent concernant le changement de la pratique : quand c'est à l'extérieur, c'est du graffiti, quand c'est dans un lieu culturel, c'est de l'art. Une adaptation de la part des graffeurs est attendue, ou du moins induise, pour pratiquer dans un espace culturel. Les arguments qui justifient cette vision semblent être d'ordre pénal vis-à-vis de la légalité du travail dans une démarche artistique, plutôt que vandale. Comment différencier les deux ? De quelles manières les graffeurs s'adaptent-ils au monde de l'art ? De quelle manière ce changement s'établit-il ? Est-il perceptible ?

Lors d'une table ronde organisée dans le cadre de l'exposition *Incursions Sauvages*¹⁵² au Musée de la Chasse et de la Nature à Paris, la journaliste et critique d'art Stéphanie Pioda demande si nous nous trouvons dans une institutionnalisation du mouvement street art dès lors qu'il est exposé. À cette question, Nicolas Laugero Lasserre, acteur du monde de l'art, directeur de l'école du management de la culture et du marché de l'art ICART à Paris, fondateur de l'association Artistik Rezo¹⁵³, et d'une galerie d'art contemporain spécialisée en art

¹⁵¹ Marc-Aurèle Vecchione, *op. cit.*, 2004.

¹⁵² L'exposition s'est tenue du 12 avril au 11 septembre 2022. À cette table ronde organisée le 15 juin 2022 étaient présents Christine Germain Donnat, directrice du Musée de la Chasse et de la Nature, Cyril Gouyette, commissaire de l'exposition, Stéphanie Pioda, Jérôme Dauchez, président du M.U.R. Oberkampf dans le XI^e arrondissement de Paris, Jérôme Coumet, maire du XIII^e arrondissement de Paris et commanditaire du musée à ciel ouvert qui se trouve dans le XIII^e arrondissement, et Nicolas Laugero Lasserre.

¹⁵³ Qui est à la fois un site internet recensant de nombreux événements culturels du monde du spectacle, du cinéma et de l'art mais aussi un club dans lequel les membres ont des accès privilégiés à des événements artistiques.

urbain¹⁵⁴, définit avec précaution le « grand chapeau » qu'est l'Art urbain, préférant employer ce terme plutôt que « street art » car « Le terme d'art urbain englobe les deux courants que sont le street art et le post-graffiti.¹⁵⁵ » Une distinction entre le graffiti et le street art est établie par lui-même :

Grand mouvement artistique dans lequel peut-être il y a deux courants, je dis peut-être parce qu'on est encore dedans, tout ça est sujet à interprétations et contradictions, donc je vulgarise mais je reste très ouvert à la contradiction. Et donc deux courants : le graffiti, le lettrage, on peut l'appeler le graffiti vandale, mais « vandale » c'est pas un gros mot, une pratique libre comme ça sur des murs, sur des trains, très illégales pour le coup. Donc le graffiti d'un côté, le lettrage. Et de l'autre côté le street art, communément plus figuratif [...]¹⁵⁶

Pour le co-commissaire de l'exposition *CAPITALE(S)*, le graffiti et le street art se différencient à la fois par l'expression stylistique, et par le caractère légal et vandale. Un amalgame entre le statut juridique de la pratique est établi pour distinguer les deux catégories. Par ailleurs, il omet le reste des pratiques dans la rue qui ne relèvent ni du figuratif, et ni du légal.

C.3.2. Une connotation péjorative

Les raisons exposées précédemment expliquent l'usage conséquent du terme street art, qui a requalifié les graffeurs de « street artistes », pourtant décrié par de nombreux acteurs du milieu qui le refusent. De la même manière que le graffiti est doté de connotations péjoratives vis-à-vis du grand public et de la société, la qualification des graffeurs en « street artistes » est porteuse de connotations péjoratives et dévalorisantes vis-à-vis d'eux, de leur pratique, et de leur culture :

¹⁵⁴ Il est aussi commissaire d'exposition et collectionneur d'œuvres d'arts urbains. Sa collection est actuellement présentée à l'école 42, institution parisienne fondée en 2013 consacrée à l'informatique. Depuis l'automne 2016, cet espace est ouvert au public à certaines heures, sur réservation et uniquement en visite guidée avec des élèves bénévoles.

¹⁵⁵ « Interview de Nicolas Laugero Lasserre par Sophie Pujas », dans *Dossier de presse. Art 42*, p. 7. [En ligne], consulté le 13/05/2023. URL : http://www.art42.fr/resources/dossier_de_presse_art42.pdf Cité par Cloutour, *op. cit.*, 2017, p. 32.

¹⁵⁶ "Exposer le street art" - Table ronde dans le cadre de l'exposition "Inursions sauvages", Fondation François Sommer, 2022. [En ligne], mis en ligne le 27 juin 2022, consulté le 30/03/2023. URL : https://www.youtube.com/watch?v=LUEsgjU-z9A&list=PLoUbeedFDTISstZYcrUITo2h2J3o_Z5JV&index=3

Lek : Tout ce qu'ils [les gens] gardent en tête c'est le côté « street art » qui existe depuis cinq ans. C'est bizarre, le graffiti a facile trente, quarante ans mais les gens ne retiennent que les cinq dernières années. Pourquoi ? Parce qu'ils voient des belles peintures, des trucs figuratifs, ce genre de choses qui font plaisir. [...]

Sowat : [...] Tout ce que les gens retiennent du mot « street art », c'est « figuratif ». [...] On l'a vécu comme une injustice parce qu'on vient de ce truc qui s'appelle le graffiti. Des gens comme Fred et moi, et plein d'autres, il a fallu qu'on se remette en question, qu'on transforme notre pratique pour arriver à autre chose. On est partis de ce truc qui est bête, sale et méchant sur un mur et de ça, on a essayé de le transcender pour arriver à ce que tu nous vois en train de faire la [exposition Lek et Sowat - Circonstances atténuantes]. Mais c'est un truc de concordance de temps. Pile quand on a réussi à faire cette transformation-la, les gens nous ont dit : « Bah non, en fait vous n'êtes pas des artistes, vous êtes des street artists ». C'est pour ça qu'on s'est cabrés sur le mot. Moi je n'ai pas fait tout ce travail pour ça. Quand j'entends « street art » j'entends « Lidl », c'est comme si on nous disait : « C'est moins bien que de l'art en fait.¹⁵⁷

Tandis que Lek et Sowat s'opposent à ce terme pour définir leurs productions, *Le Parisien* titre « Paris : l'Urban Art Fair s'offre les street-artistes Lek et Sowat pour habiller le Carreau du Temple »¹⁵⁸ à l'occasion de la foire d'art urbain qui s'est tenue du 14 au 16 avril 2023 à Paris. L'auteur s'attachera à employer ce terme tout le long de l'article, à la fois lorsqu'il s'agit de leur parcours et de leurs productions. Comme Cloutour le soulève, cette attribution « [...] les empêche d'accéder à une reconnaissance institutionnelle sérieuse.¹⁵⁹ » En raison de la nécessité d'un terme davantage évocateur de leur discours et de leurs recherches dans leurs travaux. Ce rapprochement de la multitude de pratiques évoquées ne rend que plus complexes les études stylistiques de ces expressions.

La nécessité de distinguer les diverses expressions englobées par ce terme a favorisé le développement de termes plus évocateurs. Pour Nicolas Gzeley, ce besoin l'a poussé à développer le terme « Post-graffiti » :

On était au tout début de ce qu'on appelle « street art » aujourd'hui et qu'il y avait déjà ce côté tarte à la crème, un peu facile, dépourvu de toute réflexion. Nous, on

¹⁵⁷ Entretien de Cécile Cloutour conduit avec Lek, Sowat et Cristobal Diaz cité dans Cloutour, *op. cit.*, 2017, p. 134.

¹⁵⁸ Alexandre Garbownik, « Paris : l'Urban Art Fair s'offre les street-artistes Lek et Sowat pour habiller le Carreau du Temple », *Le Parisien*, 2023. [En ligne], mis en ligne le 13 avril 2023 à 16h05, consulté le 17/04/2023. URL : <https://www.leparisien.fr/paris-75/paris-lurban-art-fair-soffre-les-street-artistes-lek-et-sowat-pour-habiller-le-carreau-du-temple-13-04-2023-BCVUXCOD3RFINCQD3SFJHPBB24.php>

¹⁵⁹ Cloutour, *op. cit.*, 2017, p. 134.

voulait se détacher de ça. On se considérait sans doute plus intellos, avec une réflexion un peu snob. On a tout de suite rejeté le terme « street art », dès le départ et c'est pour ça qu'on a parlé de « post-graffiti ». Parce que sinon, très logiquement, d'un point de vue extérieur, avec du recul, on aurait pu dire qu'on faisait du street art vu qu'on s'inscrivait dans les pas de Jérôme Mesnager, Miss. Tic, Blek le Rat qui sont des street artists. Mais nous, par snobisme, par envie de se distinguer, on réfléchit à ce qu'on fait. On a vraiment un discours, une démarche. On est capables d'expliquer, de parler de ce qu'on fait. Ce n'est pas anodin, ce n'est pas gratuit, ce n'est pas vide de sens. On a parlé de post-graffiti, donc après le graffiti, après tous ces codes très traditionnels du graffiti new-yorkais.¹⁶⁰

Le 27 mars 2023, Hugo Vitrani intitule son article « Pourquoi le street art est mort ! » dans *Beaux Arts Magazine*. L'auteur revient sur le terme porteur de connotations péjoratives par les artistes : « Il faudrait accepter d'écouter enfin les très nombreux artistes qui rejettent ce terme jugé réducteur, marketing.¹⁶¹ » Les raisons mercantiles de son usage sont de nouveau mises en avant. Comme expliqué par Valériane Mondot, c'est un terme plus attrayant, particulièrement pour le marché de l'art et les collectionneurs. Vitrani saisit l'occasion de cet article pour aborder les panels de la ligne 6 du métro parisien et les façades d'immeubles exécutées en rappel.

À travers ces exemples tirés de ma bibliographie, mes entretiens, ainsi que le travail mené par Cécile Cloutour, essentiel pour comprendre l'histoire des usages de ces termes qui font l'objet de débats, nous avons vu les diverses définitions de chacun du terme « Street art ». De la même manière que « Post-graffiti », le terme « Street art » se distingue par le lieu - la rue, l'espace public - et son lien avec le marché de l'art. Pour Jacob Kimvall, le terme est utilisé pour décrire l'ensemble des pratiques exercées dans la rue. Ce n'est donc pas sans raison que le terme « Street art » est employé comme la traduction française d'« arts urbains », d'« art de la rue ». Elle désigne les réalisations éphémères pratiquées dans la rue, qu'elles soient vandales ou légales¹⁶². Toutefois, elle ne donne pas plus d'indications sur les outils ou les pratiques employées par ces sous-ensembles, bien distincts des uns des autres. Pour d'autres comme Koma, c'est une catégorie destinée aux peintures légales, souvent des grandes façades

¹⁶⁰ Entretien conduit avec Nicolas Gzeley par Cécile Cloutour, *op. cit.*, 2017, p. 132.

¹⁶¹ Hugo Vitrani, « Pourquoi le street art est mort ! », *Beaux Arts Magazine*, Paris, No. 466, avril 2023, p. 93.

¹⁶² Grondeau, Pondaven, Boulpicante, *op. cit.*, 2023.

commandées, qu'il conviendra d'appeler *peintures murales*, de l'anglais *murals*¹⁶³. Le caractère vandale et légal explique les raisons pour lesquelles certains établissent une distinction entre le street art et le graffiti. Bien que les réalisations présentes dans les rues et exécutées de manière vandale ne sont pas toutes du graffiti.

Ce regroupement de l'ensemble des arts de rue porte à faux et est une manière d'exclure certaines formes au profit d'une autre. Par ailleurs, la confusion de ce terme est amplifiée par son usage, car il employé de différentes manières, pour définir différentes pratiques. Cette confusion atteint à la fois le public, les acteurs, et le monde de l'art. Le dialogue avec les artistes, et la parole des artistes sont nécessaires lorsqu'il s'agit de définir leur pratique et leur art. Continuer à regrouper ces expressions sous une seule est réducteur et ne valorise pas suffisamment chaque sous-catégorie du « street art ».

De nombreux termes se sont développés depuis les années 1970 tels que *neo-Muralism*, *Intermural Art*¹⁶⁴, ou encore *Graffiti Art*. Joe Austin préconise d'utiliser cette dernière expression pour désigner le graffiti américain et éviter toute confusion avec les autres graffitis simples, inscrits sur les murs¹⁶⁵. Pour Jean-Louis Bouillère, ce regroupement des pratiques de rue sous le terme « street art » fait également émerger le besoin de terme pour définir ces pratiques¹⁶⁶.

Les avis ne sont pas unanimes au sujet du graffiti comme faisant partie des arts urbains ou du street art. En 2022, la Mairie de Paris estime qu'ils sont de natures différentes. Le premier adjoint d'Anne Hidalgo, Emmanuel Grégoire, a affirmé que « Les street artists font de belles choses et savent choisir des emplacements discrets, adaptés [...] et sont capables de faire quelques clins d'œil

¹⁶³ L'usage du terme *fresque* n'étant pas approprié car, d'origine italienne, il désigne une pratique spécifique de peinture murale exécutée sur un enduit frais - *affresco* - ou sur un enduit sec - *fresco secco* - avec des pigments et des liants organiques.

¹⁶⁴ Rafael Schacter, « Street Art Is a Period. Period. Or the Emergence of Intermural Art », *Hyperallergic*, 2016. [En ligne], mis en ligne le 16 juillet 2016, consulté le 13/03/2023. URL : <https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/>

¹⁶⁵ Jacob Kimvall, *op. cit.*, 2014, p. 19.

¹⁶⁶ Entretien conduit avec Jean-Louis Bouillère, Annexes Vol. I, Annexe 7, p. 97.

artistiques.¹⁶⁷ » Selon lui, « Les Parisiens savent très bien faire la différence¹⁶⁸ ». E. Grégoire n'a pas tort puisque les habitants signalent eux-mêmes les tags et graffitis sur une plateforme de la ville.

Le *writing*, rattaché à la culture hip-hop dans laquelle il a cohabité et s'est développé, qu'il soit vandale ou légal - car les graffeurs ne s'empêchent pas de pratiquer les deux de manière plus ou moins équivalente - est un sous-ensemble de la grande coupole des « arts urbains ». Il se distingue des *peintures murales* et des artistes qui interviennent sur de grandes façades et qui ne partagent pas la même pratique que les graffeurs qui évoluent selon une combinaison de paramètres - *crews*, collaborations, *DIY*¹⁶⁹, compétition, organisation... - qui les distingue des autres expressions. La multitude des pratiques d'arts de rue, dans l'espace public, - tels que les pochoirs, les stickers, les miroirs...- mériterait des sous-ensembles que je ne peux développer davantage dans ce mémoire. L'essentiel étant de définir le graffiti et d'exposer les réflexions auxquelles j'ai été confrontée durant mes recherches.

¹⁶⁷ Il était question de l'affaire Houtre et Sery citée précédemment. Romarik Le Dourneuf, *op. cit.*, 2022.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Le Do It Yourself.

DEUXIÈME CHAPITRE : LA PATRIMONIALISATION ET L'EXPOSITION DU GRAFFITI

Ce chapitre est constitué en trois temps afin de procéder à la démonstration de ma problématique. La première partie examine la place du graffiti et sa patrimonialisation dans les musées français, avec une attention particulière sur la collection du MuCEM et sa constitution. Cela permet de montrer l'intérêt des musées et de constater la présence du graffiti dans les collections nationales et municipales depuis 1989. La seconde partie se consacre à l'histoire des expositions de graffiti en France, périodisée en fonction du nombre d'expositions organisées, couvrant les périodes de 1989 à 2007, de 2007 à 2014, et de 2014 à aujourd'hui. Ce découpage chronologique est justifié selon les événements et le nombre d'expositions organisées. La troisième partie se concentre sur les *discours expographiques* de huit expositions, en s'appuyant sur les théories développées par Jean Davallon dans *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*.

I. Le graffiti dans les collections françaises

Il semble paradoxal de parler de conservation et de patrimonialisation lorsqu'il s'agit d'arts urbains, d'expressions à caractères éphémères. Dans une vidéo tournée dans l'exposition *Ne pas effacer* de la galerie Wallworks, Claude Kunez rapporte qu'« il reste la voie la plus importante, c'est que le graffiti soit acheté en collection permanente pour les musées. Et ça, c'est la *step*¹⁷⁰ qui n'est pas encore fait.¹⁷¹ » Pourtant, il s'avère que le graffiti suscite déjà l'intérêt des institutions muséales depuis 1989. Désormais, il semble dépassé de poursuivre ces réflexions concernant la place du graffiti ou non dans les collections permanentes des musées. Le graffiti et ses acteurs intègrent les collections françaises selon diverses circonstances, et les travaux portant sur ces sujets sont multiples. Les événements et écrits perdurent tout de même, mais certains se démarquent en

¹⁷⁰ L'étape.

¹⁷¹ Elena Brunet, *op. cit.*, 2012.

raison de leur approche. C'est le cas du récent colloque international¹⁷² de l'Université Libre de Bruxelles qui traitait les enjeux muséographiques et de conservation des œuvres réalisées dans l'espace public¹⁷³ par le biais d'une approche transdisciplinaire. Plusieurs personnalités agissant dans diverses institutions sont intervenues, notamment N. Gzeley et J. Faucheur du centre ARCANES¹⁷⁴. Attardons-nous désormais sur les circonstances de deux acquisitions de musées, et une collection patrimoniale constituée par un musée.

A. Le musée de Vire

Rarement mentionné, le musée de Vire, situé en Normandie dans le Calvados, se révèle être un pionnier dans l'institutionnalisation du graffiti¹⁷⁵ en France. D'abord installé dans les salles de l'Hôtel de Ville en 1866, le musée déménage et prend place à l'Hôtel-Dieu en 1956. Cet édifice construit au Moyen-âge et inscrit aux Monuments historiques en 1975 a fait l'objet de travaux conséquents entre 2018 et 2021¹⁷⁶. Depuis 2003, le musée est labellisé Musée de France selon la définition donnée par la loi n°2002-5 du 4 janvier 2002, cette appellation confère des avantages et des privilèges à « toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt

¹⁷² Ce colloque s'est déroulé les 22 et 23 mars 2023. Il s'inscrit dans une programmation plus large qui consiste à des missions d'explorations en terrain ainsi qu'une publication avec CFC-Éditions. Par ailleurs, il bénéficie du soutien du Groupe de recherche en sociologie des arts et des cultures - GRESAC -, du Laboratoire interdisciplinaire en études urbaines - LIEU -, de groupe de contact FNRS « Musées et art contemporain » - de la Commission Culture & Communication et de la Commission Recherche (Faculté d'Architecture de l'ULB), de la Faculté de Philosophie et Sciences sociales de l'ULB, du Fonds national de la recherche scientifique - FRS-FNRS -, de la - Maison des Sciences humaines de l'ULB - MSH -, du Réseau des études bruxelloises de l'ULB - eBXL -, ainsi que du Fonds Marie-Antoinette Van Huele.

¹⁷³ Le programme du colloque est consultable sur le site de l'ULB. [En ligne], consulté le 20/03/2023. URL : <https://msh.ulb.ac.be/storage/medias/1678356730-detail-colloque-version-finale.pdf>

¹⁷⁴ Les autres participants étaient C. Cloutour, N. Laugero Lasserre, Juliette Clereaux, Anna Stolyaroba, Yasha Young, Hélia Paukner, et David Roos et/ou Sophie Curtis.

¹⁷⁵ Comme abordé dans le premier chapitre, la toile est classée dans la catégorie « graffiti » du musée.

¹⁷⁶ L'édifice est rénové pour la première fois depuis 1972. Voir « Restauration du musée de Vire », *culture.gouv*, 2021. [En ligne], mis en ligne le 6 décembre 2012, consulté le 12/05/2023. URL : <https://www.culture.gouv.fr/Regions/DRAC-Normandie/Actualites/Restauration-du-musee-de-Vire>

public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public¹⁷⁷ ».

C'est à l'occasion de l'exposition dédiée à Futura 2000 que le musée acquiert le tableau intitulé *That's twice, I rocked you* exécuté en 1988¹⁷⁸. Une facture conservée par le musée permet de confirmer l'acquisition le 10 février 1989¹⁷⁹. L'œuvre est achetée par le biais de la galerie new-yorkaise de Philippe Briet ; contrairement à ce que Jean Louis-Bouillère rapportait durant l'entretien, qui affirmait que le tableau était un don de l'artiste : « c'est l'artiste qui a voulu remercier l'accueil et le musée et qui a fait don de cette œuvre. Et le musée l'a acceptée sans aucun problème.¹⁸⁰ »

Le manque de sources ne permet malheureusement pas d'élaborer davantage les critères d'acquisitions de la toile. Néanmoins, le rapport avec l'institution organisatrice d'une exposition qui lui était dédiée a certainement facilité son acquisition qui s'est faite avant l'ouverture de l'exposition. Cela expliquerait le choix du musée de l'exploiter pour la communication de l'événement.

B. Le MuCEM

Initiée par l'ethnologue Claire Calogirou, la collection graffiti du MuCEM issue d'enquêtes-collectes n'a cessé de s'enrichir, et s'étend désormais aux graffitis carcéraux des Beaumettes¹⁸¹. Pauline Méry et Valentine Demry ont

¹⁷⁷ Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005, p. 10. En 2009, La Direction des musées de France est reprise par le Service des Musées de France pour veiller à « [...] la conservation, la protection, la restauration, l'enrichissement et l'étude des collections ainsi qu'au développement de la recherche en matière de patrimoine muséographique ». Voir « Arrêté relatif à l'organisation de la Direction des musées de France », in *Les politiques culturelles en France*, ed. Philippe Poirrier, Paris, La documentation française, 2002, p. 466.

¹⁷⁸ Futura 2000, *That's twice, I rocked you*, 1988, Spray enamel sur toile, 151 x 101 cm., Musée de Vire, Vire, Annexes Vol. II, Annexe 2, p. 6.

¹⁷⁹ Facture éditée par la galerie Philippe Briet Inc. de l'acquisition de *That's Twice I Rocked You*, spray enamel sur toile, 151 x 102 cm., par le musée de Vire, le 10 février 1989, Annexes Vol. I, Annexe 11, p. 146.

¹⁸⁰ Entretien conduit avec Jean-Louis Bouillère, Annexes Vol. I, Annexe 7, p. 96.

¹⁸¹ Zoé Carle et Jean-Fabien Philippy, « Les Beaumettes au musée : anciens et nouveaux objets patrimoniaux, de la guillotine aux graffitis », *In Situ*, No. 46, 2022. [En ligne], mis en ligne le 16 janvier 2022, consulté le 22/05/2023. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/34052>

largement travaillé sur cette collection dans leurs travaux respectifs. Compte tenu de l'histoire du musée et de ses collections, il est souhaitable de s'attarder dessus.

En 1937, le gouvernement du Front populaire donne naissance au MNATP, le Musée National des Arts et Traditions populaires, au Palais Chaillot. L'exposition internationale des arts et des techniques appliquées à la vie moderne de 1937¹⁸², ainsi que l'évolution du monde rural étudié par Arnold Van Gennep sont à l'origine de sa création, qui remplace alors la salle France du Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Les aspirations de Georges Henri Rivière se concrétisent avec ce musée dédié aux cultures populaires, qui impulse diverses enquêtes de terrain sur le territoire. Avec son équipe, des collectes sont réalisées en faisant appel à une rigueur et une méthode nouvelle. L'étude des sociétés et leur mise en exposition à travers les objets s'inscrivent dans une volonté de valorisation du patrimoine. Les années 1970 sont favorables au musée, pionnier en ce qui concerne le patrimoine immatériel. De 1972 à 1995, lorsqu'il est situé dans le bois de Boulogne¹⁸³, une prédominance des dons est constatée. Par ailleurs, les acquisitions sont désormais tournées vers de nouveaux thèmes tels que l'urbain¹⁸⁴.

Cet esprit de G. H. Rivière persiste dans les actions des conservateurs du MuCEM qui œuvrent dans la recherche contemporaine¹⁸⁵. L'implantation du Musée de civilisations au Fort Saint-Jean à Marseille¹⁸⁶ initiée en 2000, s'inscrit dans la politique de décentralisation des services de l'état ; et d'un projet

¹⁸² Hugo Delarbre, *Construire l'Exposition de 1937, perception et réception de l'évènement au miroir de l'architecture*, Mémoire de Master, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2011, Marie-Anne Matard-Bonucci.

¹⁸³ Précisément dans le bâtiment de Dubuisson.

¹⁸⁴ Marie-Charlotte Calafat, « Donner un avenir aux collections du MuCEM dans une approche historique », *Culture & Musées*, No. 37, 2021, pp. 53-81.

¹⁸⁵ À ce sujet : Maryline Crivello, « L'invention d'un musée d'un nouveau genre ? Le MuCEM-Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée », *Sociétés & Représentations*, Vol. 37, No. 1, 2014, pp. 195-201. [En ligne], mis en ligne le 16 janvier 2022, consulté le 22 mai 2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2014-1-page-195.htm>

¹⁸⁶ En 2013, Marseille devient la capitale Européenne de la culture. Au sujet du musée : Maryline Crivello, « L'invention d'un musée d'un nouveau genre ? Le MuCEM-Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée », *Sociétés & Représentations*, Vol. 37, No. 1, 2014, pp. 195-201. [En ligne], consulté le 16/06/2023. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2014-1-page-195.htm>

d'aménagement urbain dont l'établissement public d'aménagement Euroméditerranée était en charge¹⁸⁷. Cette idée de Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée voit le jour en 1990 à l'initiative du ministre de la Culture, Jacques Toubon, et la directrice des Musées de France, Françoise Cachin. En 1996, Michel Colardelle est nommé directeur du MNATP afin de réaliser la mutation. À l'issue de ce déménagement, il était également question d'élargir les thématiques, particulièrement contemporaines et tournées vers la Méditerranée¹⁸⁸.

Après la fermeture du MNATP en 2005 par le ministère de la Culture et de la Communication, le musée s'est prolongé au MuCEM, qui conserve les collections du MNATP et les collections européennes du Musée de l'Homme ainsi que du Musée des arts décoratifs. L'implantation du musée à Marseille est annoncée en 2001, avec une ouverture qui aura finalement lieu en 2013. Les collections sont constituées selon un dispositif de recherche propre aux musées de sociétés¹⁸⁹. Ainsi, les faits sociaux contemporains sont étudiés selon la méthode de l'enquête-collecte. Pour Gérard Althabe, « la spécificité de la démarche ethnologique est d'être une production de connaissances s'effectuant dans le contexte de l'interaction du chercheur et des sujets¹⁹⁰ ». Celle-ci emploie la méthode de l'enquête de terrain et l'observation directe, qui se conjuguent avec des acquisitions pour le fonds patrimonial.

¹⁸⁷ Ce projet fut créé le 13 octobre 1995.

¹⁸⁸ MuCEM, *Projet scientifique et culturel du MuCEM*, 2012. [En ligne], consulté le 21/06/2023. URL : https://www.MuCEM.org/sites/default/files/2017-04/psc_MuCEM_2013.pdf

¹⁸⁹ Noémie Drouguet, *Le musée de société, De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015.

¹⁹⁰ Gérard Althabe, « Introduction » in *Société industrielles et urbaines contemporaines, Séminaire du 2 et 3 décembre*, Centre Culturel de rencontre de la Fondation Royaumont, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, 1985, p. 10. Cité par Méry, *op. cit.*, 2021, p. 17.

B.1. La collection graffiti et les conditions de sa constitution

La collection graffiti est un moyen pour Claire Calogirou de poursuivre ses précédents travaux concernant les pratiques urbaines des adolescents¹⁹¹. Après son intégration au Centre d'Ethnologie française (CEF) du MNATP, puis au Centre national de la recherche scientifique (CNRS), elle est nommée responsable de l'espace ville au MNATP. Suite à la demande de Michel Colardelle¹⁹², elle est chargée du groupe de recherche urbaine. Entre 2001 et 2007, elle mène pour le musée l'enquête-collecte *Tag et Graff* à Paris et dans la région parisienne, à Marseille, Toulouse, Lyon et Montpellier. Des enquêtes sont également menées en dehors de la France en raison de leur intérêt, comme à New York, puis dans divers pays d'Europe à Londres (Royaume-Uni), Liège, Bruxelles et Charleroi (Belgique), Athènes (Grèce), Hambourg, Berlin, (Allemagne), et Stockholm (Suède). Dans cette démarche de reconstitution historique du mouvement graffiti, elle est amenée à rencontrer les artistes et protagonistes pionniers. Cette démarche s'inscrit dans un renouvellement des collections du musée, impulsée déjà lorsqu'il était le MNATP, qui se rapproche des cultures urbaines. La constitution de cette collection imposait les prérequis suivants :

- donner priorité aux objets et documents liés à la vie personnelle ou de groupe des graffeurs reconnus par leurs pairs,
- avoir une représentativité des différentes «calligraphies» de lettrages, du tag le plus sobre jusqu'au plus élaboré, flop, chrome, wild style, etc...
- avoir une représentativité des supports, papier, carton, vêtement...
- avoir un ensemble de la diversité du mobilier urbain tagué,
- montrer l'ensemble des techniques et outils,
- avoir un ensemble des types d'«utilisation» du graff: affiches, publicité, stages...
- montrer l'évolution du graff (toujours à travers les parcours des graffeurs) vers le street art, le tableau, la création de vêtement,
- montrer les deux aspects de la pratique; l'aspect illégal (rue, trains...) et l'aspect légal (activité marchande, festivals...),
- montrer la réaction sociale: effaçage, textes, procès...¹⁹³

¹⁹¹ Claire Calogirou, *Pratiques d'adolescents et discours d'adultes dans une cité de la région parisienne*, Thèse de Doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1988, Gérard Althabe.

¹⁹² En poste de 1996 à 2009.

¹⁹³ « Tag et graff, un «art illégal» au musée », *MuCEM*. [En ligne], consulté le 12/06/2023. URL : <https://www.MuCEM.org/node/43>

Il est donc question de traiter sans hiérarchie le graffiti dit vandale et le graffiti plus institutionnalisé, et collecter les objets les plus représentatifs possibles de la diversité des acteurs, des pratiques, des sports et des styles, tout en s'intéressant à sa réception citoyenne et à son évolution¹⁹⁴. Comme l'exprime Claire Calogirou au sujet de la patrimonialisation des cultures urbaines : « Il ne s'agissait nullement de se pencher sur des « tribus » urbaines mais sur des types de pratiques dans la ville qui place le corps au centre des rencontres.¹⁹⁵ »

La soixantaine de graffeurs ayant été approchés dans le cadre de cette recherche a permis de recueillir « leur histoire personnelle, les motivations de leurs activités illégales et légales, leur rapport à l'environnement, le développement de leur activité ». Deux grands ensembles vont être constitués : les pièces de mobiliers urbains, ainsi que les objets et documents liés à des histoires personnelles et/ou collectives de graffeurs¹⁹⁶.

La constitution de la collection a dû se faire par la proximité avec les acteurs du milieu. Des objets du graffeur Darco, qui n'a pas participé à l'enquête-collecte, sont présents dans la collection : « [...] C'est pas mal d'histoire, et évidemment moi je ne me rendais pas compte que ces objets-là pouvaient intéresser ou être importants, [...] qui pour moi sont des utilitaires en fait.¹⁹⁷ »

Le regard qu'il portait sur ses objets s'est métamorphosé. Soudainement, des objets qui lui paraissaient anodins, intègrent une collection patrimoniale et matérialisent l'histoire d'un mouvement.

Ainsi, ce sont 958 objets qui sont collectés entre 2001 et 2007 selon ces prérequis, qui témoignent des supports et des styles variés de la discipline. Parmi les objets de la collection se trouve le mobilier urbain, composé de boîtes aux lettres, de maquettes de trains miniatures, de panneaux de métros... Ainsi que des

¹⁹⁴ Méry, *op. cit.*, 2021, p. 24.

¹⁹⁵ Claire Calogirou, « Patrimonialiser les cultures urbaines », *Influxus*, 2016. [En ligne], mis en ligne le 02 septembre 2016, consulté le 22/06/2023. URL : <http://www.influxus.eu/article1057.html>

¹⁹⁶ Claire Calogirou, « La réinvention permanente du mur : constitution d'une collection inédite au MuCEM », *La revue des Musées de France, revue du Louvre*, 2013, p. 94.

¹⁹⁷ Entretien conduit avec Darco, Annexes Vol. I, Annexe 1, pp. 10-11.

livres, des magazines, des vinyles, des dessins, des tableaux et des sculptures, des vêtements, des jouets, des bombes aérosol et embouts...

Les archives personnelles des graffeurs sont également collectées : des fiches techniques de la SNCF, les trousseaux de clés de JonOne pour accéder au métro new-yorkais de 1980 à 1986 et son arrivée en France, des vêtements (chaussures, gants), des stickers, des flyers, des magazines, des affiches d'événements, des publicités... Cette pluralité des affiches permet de documenter les événements graffiti, publicitaires¹⁹⁸ - les panneaux publicitaires Mode2 Carhartt 2001, les cartes de graffeurs Getting Up et The Colors Kingdom (TCK) qui font la promotion de leurs créations et réfutent ainsi l'idée que les graffeurs sont des vandales - et de préventions - l'affiche de Darco pour le Sida en 1994 -.

De plus, ces objets attestent de l'évolution du matériel ayant eu une incidence sur l'évolution de la pratique. À ce propos, Darco confiait :

Darco FBI : Oui, mais c'est intéressant aussi de voir l'évolution du matériel, puisqu'il y a eu pas mal de changements depuis quelques années, depuis les années 80. Ne serait-ce qu'en termes de chimie, en termes de présentation. Avant c'était des peintures destinées principalement pour les voitures, voir du bricolage pour simplifier, ou d'autres spécialités. [...] à l'époque il fallait tout découvrir, tout construire, tout faire par soi-même, il n'y avait aucun mode d'emploi contrairement à maintenant. Ce qui rendait aussi la chose intéressante.¹⁹⁹

L'évolution des moyens techniques employés par les auteurs de tags et de graffitis est en partie engendrée par une volonté de répondre aux répressions mises en place par les autorités. À l'image de « chimistes », l'effacement des tags a provoqué une recherche d'outils difficilement effaçables, par le biais de mélanges de matières premières. Ces mélanges ont permis de créer des encres dont le « spectre » demeure visible malgré l'effacement. D'autres supports sont également touchés, tels que les vitres ou les sièges des trains et des métros. Ce changement de support suscite lui aussi une évolution des outils comme des diamants qui permettent de graver les vitres et les portes, ou encore lacérer les sièges. Koma explique ces innovations par une volonté de se surpasser :

Koma : Mais il fallait qu'on aille plus loin parce que les mecs te suivent. On va aller là où ils ne nous suivront pas. C'est ça aussi le challenge. C'est toujours trouver une

¹⁹⁸ Le graffiti bénéficie d'une attention médiatique dès les années 1980.

¹⁹⁹ Entretien conduit avec Darco, Annexes Vol. I, Annexe 1, p. 11.

nouvelle nouveauté pour être là où ils ne sont pas. Une fois qu'il y a eu tout le monde qui est venu, c'est plus intéressant.²⁰⁰

Cette nécessité de répondre aux répressions est favorisée par le désir d'innover, de faire ce que l'autre n'a pas fait, et d'avoir le dernier mot.

Par ailleurs, la collection est composée d'objets de graffeurs reconnus dans le monde de l'art tels que Tilt, Psychoze, Mode2, Futura 2000, Darco, Seen, JonOne... À ce titre, plusieurs toiles sont également collectées - des tableaux de Tilt, l'Hommage à AOne de Psychoze, *No Comment* de Mode2²⁰¹ -. Pour Méry, celles-ci sont « [...] caractéristiques de l'ambivalence entre l'ambition du MNATP de présenter un art sans auteur et l'ouverture du MuCEM à l'art contemporain mais aussi de l'intérêt croissant pour l'art urbain dans les années 2000.²⁰² » et sont donc collectées en raison de l'intérêt ethnographique qu'ils représentent. Or, même si cet intérêt joue dans les acquisitions, ces toiles sont collectées en relation avec les acteurs, mais également car ce sont des œuvres d'art représentatives de l'aspect artistique de la pratique, contrairement à ce qui est affirmé par Pauline Méry.

Désormais, elle est constituée de 1700 objets qui documentent la pratique du graffiti, issu du hip-hop ou non, et qui participent à mettre en lumière ses divers aspects. Claire Calogirou a continué de faire des propositions d'acquisitions malgré la pause de la collecte entre 2007 et 2015²⁰³. Dans l'intention du musée de compléter et d'étendre le fonds graff, des enquêtes-collectes ont eu lieu en 2015 en Italie et en Espagne, ainsi qu'en Afrique du Nord en Tunisie et au Maroc. En 2020, une deuxième phase avec Héliia Paukner a été lancée. Des œuvres, outils de création, et archives photographiques du graffeur Sike ont rejoint la collection en 2022²⁰⁴.

²⁰⁰ Entretien conduit avec Koma, Annexes Vol. I, Annexe 9, pp. 122-123.

²⁰¹ Mode2, *No comment*, 2011, Toile de lin peinte à la bombe, 2,84 m. x 5 m. x 6 cm., Marseille, MuCEM, Annexes Vol. II, Annexe 3, p. 6. Le tableau est réalisé lors de l'exposition *Faire le mur* au Lieu Unique à Nantes, puis acquis par l'Association des Amis du Musée. Voir : Claire Calogirou, *Une esthétique urbaine : graffeurs d'Europe*, Paris, L'Œil d'Horus, 2012, pp. 172-173.

²⁰² Méry, *op. cit.*, 2021, p. 25.

²⁰³ Claire Calogirou, *op. cit.*, 2013, p. 96

²⁰⁴ « Acquisition : le graffeur Sike », Actualité des collections, *MuCEM*. [En ligne], consulté le 09/08/2023. URL : <https://www.mucem.org/actualite-des-collections>

B.2. Les critères de patrimonialisation

À travers l'analyse des critères prescrits et latents de patrimonialisation, Méry tente d'explicitier le processus de reconnaissance sociale et d'en déployer ses valeurs « qui sous-tendent les critères de choix des chercheurs et chercheuses du MuCEM²⁰⁵ ». Par le terme patrimonialisation, j'entends la définition retenue du patrimoine matériel et immatériel de Marie Lavoie :

La patrimonialisation est une intervention visant la création, la préservation ainsi que la diffusion de ces formes de patrimoine dans une perspective intergénérationnelle.²⁰⁶

Pour Dominique Poulot, « analyser la fabrique patrimoniale c'est travailler à comprendre le processus de reconnaissance sociale visant à conserver et transmettre aux générations futures des biens communs pour leur valeur historique et/ou artistique.²⁰⁷ » Ce processus de patrimonialisation est issu de l'association de l'histoire administrative des musées et de l'histoire de l'érudition et du goût.

Le mécanisme d'institutionnalisation mêle valeurs culturelles et scientifiques. Un processus de reconnaissances sociales et leurs valeurs qui sous-tendent les critères de choix d'acquisitions sont développés par Pauline Méry. Elle fait appel à la sociologie des valeurs et aux entretiens menés avec Claire Calogirou et Hélie Paukner afin d'interroger les raisons de leurs décisions, tout en tenant compte du décalage entre les normes théoriques et les pratiques réelles. Deux types de critères de patrimonialisation sont identifiés : des critères prescrits agissant sur le plan axiologique des valeurs - Critère *ethnologique*, Critère de l'*ancienneté*, Critère de la *représentativité* (des *acteurs*, des *sociabilités*, des *pratiques*, des *territoires* ainsi que pour le graff : des *styles*, des *techniques* et des *instruments*), Critère de l'*authenticité*, Critère *référentiel* - ; et des critères latents - Critère de l'*accessibilité* (de la personne donc de l'objet : contrainte d'ordre matériel), Critère du *risque* (risque que l'objet perde en pertinence avec le temps et selon l'évolution des sociétés), Critère de l'*émotion* (personnalisation de

²⁰⁵ Méry, *op. cit.*, 2021, p. 32.

²⁰⁶ Marie Lavoie, « Les enjeux de la patrimonialisation dans la gestion du développement économique : un cadre conceptuel », *Sociétés*, No. 125, 2014, p. 137.

²⁰⁷ Dominique Poulot, « Le patrimoine en France : une génération d'histoire. 1980-2000 », *Culture et musées*, hors-série : « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 189.

l'interaction avec l'objet qui lui donne une valeur), Critère de la *beauté* (en complément d'autres critères) qui induit sa *représentativité*, Critère *militant* (contre les préjugés négatifs) -.

C. Le Centre Georges Pompidou

En 2014, le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou a acquis l'ensemble *Tracés Directs* et *Tableau noir* de Lek et Sowat par le biais d'un don. Cet établissement public national à caractère administratif, a été créé sous l'impulsion du président Georges Pompidou en 1969, qui souhaitait ouvrir un centre d'art et de culture capable d'accueillir le Musée national d'art moderne et contemporain, une bibliothèque publique, ainsi que des centres, l'un de création industrielle, et l'autre de recherche et de création musicale. Il « doit être le lieu où se rencontrent toutes les disciplines, où dialoguent les artistes et les publics. Il doit également soutenir les scènes émergentes, ouvrir et provoquer le débat.²⁰⁸ » Le lieu ouvre le 31 janvier 1977²⁰⁹, après la mort de Pompidou.

Les deux artistes et le Centre Pompidou n'en sont pas à leur première fois. Dans le cadre du cycle de conférences *Parole aux artistes Link* organisé par Sophie Duplaix, Lek et Sowat sont sollicités pour intervenir aux côtés de Jacques Villeglé, le 7 février 2013²¹⁰. Pour retracer l'histoire de cette acquisition, revenons brièvement sur le contexte de création de l'œuvre, puis des conditions d'acquisitions et des problématiques liées à la conservation préventive.

²⁰⁸ « Qui sommes-nous ? », *Centre Pompidou*. [En ligne], consulté le 20/05/2023. URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/le-centre-pompidou/qui-sommes-nous#:~:text=Une%20vocation%2C%20l'art%20pour%20tous%20les%20publics&text=Pour%20Claude%20et%20Georges%20Pompidou,ouvrir%20et%20provoquer%20le%20d%C3%A9bat.>

²⁰⁹ Les travaux ont démarré en 1972.

²¹⁰ La captation est disponible sur le site internet du Centre Pompidou. *Link : Jacques Villeglé et Lek & Sowat*, Centre Pompidou, 7 février 2013. [En ligne], consulté le 23/05/2023. URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/Ra1gWph>

C.1. *Tracés Directs et Tableau noir*

Dans le hall du Palais de Tokyo, là où est disposé un tableau ardoise dans un espace dédié aux jeunes publics, Lek, Sowat et Villeglé, interviennent sur le tableau du Palais, sous les regards et la présence des visiteurs²¹¹. En dépit du caractère frauduleux de cette intervention, la situation est dangereuse en raison de la santé de Villeglé :

Sowat : Donc on invite Villeglé dans le hall du Palais de Tokyo. Je veux dire, on est aux yeux de tous, sauf que personne ne sait qu'on a invité Villeglé. Et il arrive, il boite puisque la veille il est tombé, il s'est fait mal, il était tout petit, [...] il devait travailler sur une échelle. Et donc de sentir l'échelle qui tremblait quand il était en hauteur dessus en équilibre, et qu'il pouvait tomber, ça c'est un des trucs le plus dangereux qu'on ait fait au Palais de Tokyo quelque part. Et ça, c'était excitant.²¹²

Villeglé n'est pas le seul à avoir été démarché par le duo. Des graffeurs ont répondu présents pour y participer : Wxyz, Alëxone, Smo, L'Outsider, Babs, SKKI, JayOne, Tcheko, Apôtre, Kan, Seb174, Sambre, Nassyo, Popay, Spé, Fléo, Dem189, et Swiz. Ces deux aspects, l'action non autorisée associée à la collaboration d'individus, sont caractéristiques de ce qui constitue le graffiti :

Sowat : Et donc ça, c'était ce qui nous animait le plus. C'est d'être les premiers à faire entrer une œuvre de graffiti dans la collection et que dans cette œuvre il y a des gens comme Babs ou Seb.

Lek : Non, ou même Azyle tu vois. Justement des gens qui n'iront jamais en institution, c'est pas ça qui les intéresse, ce qui les stimule. Et pourtant tu vois, ils te disent oui, parce qu'au fond d'eux c'est aussi des artistes. Après moi, je les connaissais bien, donc on a tous un peu ce côté-là. [...] C'était vraiment inespéré.²¹³

Les interventions sont filmées entre le 13 et le 16 juin, puis montées pour concevoir le film d'une durée de six minutes et quarante-huit secondes, intitulé *Tracés Directs*. Sur une ambiance sonore rythmée par The Chicago Bucket Boys, les traces de craies apparaissent et défilent en accéléré les unes après les autres. Entre chaque passage, une fracture s'exerce : l'intervention est effacée pour laisser place à la suivante. Villeglé a l'honneur de clôturer l'intervention, qui elle ne connaîtra pas l'éponge humide, pour persister dans le temps. Tandis que le duo

²¹¹ Lek et Sowat, Jacques Villeglé (Jacques Mahé de La Villeglé, dit), *Tracés directs (Tableau noir)*, 7 octobre 2013, Craie sur tableau noir, 150 x 250 cm., Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, Annexes Vol. II, Annexe 4, p. 7.

²¹² Entretien conduit avec Lek et Sowat, Annexes Vol. I, Annexe 3, pp. 36-37.

²¹³ *Ibid.*, p. 37.

s'attendait à voir la dernière trace de Villeglé effacée par le personnel du Palais de Tokyo, des traces de passages de visiteurs se sont imposées sur la poussière présente à la surface du tableau. Cette présence confère, à son insu, un nouveau statut à l'ensemble :

Sowat : [...] le dernier dessin qu'il fait Jacques, on ne l'a pas effacé celui-là, on l'a laissé. Et c'est resté pendant des mois comme ça, dans le hall d'entrée [...], la direction, ils ont tout de suite capté qu'il y avait un Villeglé. On pensait qu'ils allaient l'effacer, si tu veux, ça serait une femme de ménage qui l'effacerait. Ça nous plaisait, ça. Parce que c'est un des tropismes du milieu de l'art. [...] Mais c'est pas ce qui s'est passé, ils l'ont laissé ce dessin et ce qui est devenu très beau c'est qu'il y a plein de gens, des touristes qui se sont mis à écrire des trucs dans la craie autour du dessin de Villeglé. Des trucs en chinois, en espagnol, tout plein de langues donc quand tu connais l'œuvre de Villeglé et l'importance de ce qu'il appelait les arracheurs anonymes.²¹⁴

Après avoir vu l'ensemble au salon *Drawing Now*, Sophie Duplaix propose aux artistes de faire un don au musée. Un dossier est réalisé puis traité en commission d'acquisition avant d'être accepté par ses membres :

Sowat : [...] Ils ont envoyé une lettre comme quoi ils acceptaient le don qu'on faisait et ils nous ont donné le nom de notre œuvre à travers leurs yeux. [...] Nous, ce truc on l'a appelé le *Tableau Noir* et puis en fait, ça devenait un cartel de trois lignes. [...] Donc voilà aujourd'hui c'est dans leur collection, à la fois le tableau et le film [...]²¹⁵

Ce processus d'acquisition passe ainsi par la rédaction d'un cartel selon les normes du musée, conférant un nouveau statut à leur réalisation, celui d'œuvre d'art dans une collection publique.

C.2. La conservation préventive face à l'éphémère

La conservation de cet acte éphémère implique néanmoins des contraintes et des limites auxquelles sont confrontés les professionnels de la conservation et de la restauration du patrimoine.

La préservation des collections passe par une conservation préventive, qui est « une démarche globale qui recouvre l'ensemble des mesures prises afin de prolonger la vie des objets en prévenant, dans la mesure du possible, leur

²¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

dégradation naturelle ou accidentelle.²¹⁶ » L'entretien a révélé des problématiques liées à la conservation de l'ensemble, en raison de la matière qui est constituée de craie, et des écritures réalisées dans la poussière laissée par la craie. Sowat soulignait cet aspect délicat :

Sowat : Donc c'est hyper fragile. Et puis quelque part sur le tableau noir, il y a un petit bout de peinture, il y avait un éclat si tu veux de peinture qui avait sauté et ça, ça a pris trois mois d'experts, qui ont dit qu'est-ce qu'on fait, comment on répare ? C'était génial, c'était assez drôle.²¹⁷

Cette acquisition inspirera Lek et Sowat après s'être familiarisés avec la conservation :

Sowat : Pour nous c'était un vrai kiffe de découvrir justement cette partie-là, la partie conservation, sérieuse, scientifique. Ça a eu un impact sur d'autres moments de notre carrière puisque ça nous a inspiré l'œuvre qu'on a faite des années après au Centre Pompidou.²¹⁸

De plus, elle rendra possible une nouvelle collaboration avec le Centre Pompidou en 2019. Ainsi, ils créent le motif de la palissade anti-graffiti²¹⁹ des chantiers situés à proximité du Centre²²⁰, qui s'intitule *J'aurais voulu être un artiste*²²¹.

La présence du graffiti dans les musées français est initiée par deux types de raisons. En effet, des objets sont acquis pour leur intérêt ethnographique, comme au MuCEM dans le cadre de la collection *Tag et Graff*, mais également artistique, comme au musée de Vire et au Centre Pompidou. Le MuCEM se distingue dans cette démarche, car la collection témoigne de ces deux volontés.

²¹⁶ Etienne Féau et Nathalie Le Dantec, *Vade-mecum de la conservation Préventive*, C2RMF, 2013, p. 4.

²¹⁷ Entretien conduit avec Lek et Sowat, Annexes Vol. I, Annexe 3, pp. 35-36.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

²¹⁹ Lek et Sowat ont réalisé un motif qui prend en compte le fait que des tags pourraient être réalisés sur la palissade.

²²⁰ Plus précisément sur la rue du Renard et rue Beaubourg.

²²¹ À ce sujet voir Simon Grainville, « Lek & Sowat à l'assaut de beaubourg », *Urbanart-Paris*, 2020. [En ligne], mis en ligne le 26 janvier 2020, consulté le 03/03/2023. URL : <https://urbanart-paris.fr/2020/01/lek-sowat-a-lassaut-de-beaubourg/>

II. Le graffiti dans les expositions temporaires

La période étudiée est riche en expositions temporaires ayant présenté du graffiti. Cette partie est divisée selon les périodes qui se sont dégagées de ce travail de recherche. De 1989 à 2007, les expositions temporaires s'intéressent au graffiti tandis que les répressions se multiplient. En 2007, alors que le MuCEM constitue sa collection, les expositions continuent de se développer jusqu'en 2014. Cette période est composée d'expositions ayant mobilisé des moyens conséquents, mais également d'expositions modestes. Depuis 2014, les lieux culturels dans l'ensemble de la France démontrent leur intérêt en multipliant les événements dédiés aux arts urbains²²².

A. 1989-2007 : les premières expositions et répressions

Avant de plonger dans cette période, il est intéressant de s'attarder sur les événements qui la précèdent. En 1981, la BPI du Centre Georges Pompidou à Paris accueillait l'exposition *Graffiti et société* du 30 juillet au 31 août dans la salle d'actualité. Cette exposition est tirée de la thèse de Ange Léandri citée dans le premier chapitre, qui fut dans un premier temps exposée à la bibliothèque Interuniversitaire du Mirail à Toulouse²²³. Telle une prophétie, le graffiti historique s'expose à l'aube du surgissement du *writing* en France. Par la suite, le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris a organisé l'exposition *Figuration Libre : France-USA 5/5*, qui a connu un certain succès, du 20 décembre 1984 au 17 février 1985²²⁴.

En 1989, dans un contexte de commémoration de la Révolution, le musée de Vire se démarque en proposant une exposition dédiée à Futura 2000. Intitulée *Futura 2000 : œuvres récentes*, elle s'est déroulée du 4 mars au 20 avril 1989. Le

²²² Tableau représentant l'historique des expositions ayant présenté du graffiti de 1989 à 2023, Annexes Vol. I, Annexe 46, pp. 172-179.

²²³ Ange Léandri conservait un carton de l'exposition à la bibliothèque Interuniversitaire du Mirail du 3 au 18 décembre 1980, Annexes Vol. I, Annexe 13, p. 147.

²²⁴ Voir : *Figuration libre, France/USA 5/5*, Otto Hahn, Jeffrey Deitch, Suzanne Pagé, Hervé Perdriolle, cat. expo., (Exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 20 décembre 1984-17 février 1985), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1984.

catalogue d'exposition rédigé par Elizabeth Hess et un reportage présent dans les archives d'INA permettent de conserver des traces de l'événement. Intitulé *Vire : l'exposition de Futura 2000*²²⁵, ce reportage est présenté le 30 mars 1989 dans l'émission Normandie Soir, produite par France Régions 3 Caen. Les journalistes Rémi Mauger et Joël Hamard tournent des séquences au sein de l'exposition et s'entretiennent avec Jean-Louis Bouillère, responsable du service culturel de la Ville de Vire, Philippe Briet, directeur de galerie, Jean-Yves Cousin, élu de la ville le 19 mars 1989, et Futura 2000 qui exposait déjà parmi les premières expositions organisées par les galeries d'art à New York²²⁶.

Il se trouve que Philippe Briet dirigeait une galerie d'art à New York, lieu stratégique pour le graffiti dans le marché de l'art. Ce choix n'est donc pas anodin, et P. Briet et J-L Bouillère, amis de longue date, ont rencontré des artistes à New York, dont Futura 2000 :

Jean-Louis Bouillère : [...] c'était lors d'un échange qu'on avait eu chez lui à New York sur cette idée de 1989, année un peu particulière. Et puis bah la chance qu'on avait eue de rencontrer Futura à New York. Un petit peu Basquiat avant et puis surtout Futura quoi.²²⁷

En choisissant un artiste émergent tel que Futura 2000, ils s'assurent ainsi du succès de l'exposition²²⁸, particulièrement pour une commune éloignée de la capitale :

Jean-Louis Bouillère : [...] Et en même temps, c'était important, c'était pas de la provocation de notre part, mais c'était un sujet plutôt original de lier la Normandie, les États-Unis, Futura, qui était quand même un des précurseurs de ce qui se passait dans le métro à New York. Et puis en France, c'était pas du tout, enfin, j'ai envie de dire, ce n'est pas encore vraiment dans l'air du temps. On a été un peu [...] précurseurs par rapport à cette exposition qui n'était pas du tout une expo historique, mais vraiment l'expo autour du travail d'un artiste.²²⁹

²²⁵ *Vire : l'exposition de Futura 2000*, Normandie soir, France Régions 3 Caen, 30 mars 1989. [En ligne], consulté le 20/02/2023. URL : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cnc8905023584/vire-l-exposition-de-futura-2000>

²²⁶ C'est le cas de l'exposition organisée par Sidney Janis, *New York / New wave* qui s'est tenue à la PS1 Contemporary Art Center à New York en 1981.

²²⁷ Entretien conduit avec Jean-Louis Bouillère, Annexes Vol. I, Annexe 7, pp. 92-93.

²²⁸ Futura était déjà venu à l'occasion de la tournée européenne du groupe de rock The Clash en 1981.

²²⁹ Entretien conduit avec Jean-Louis Bouillère, Annexes Vol. I, Annexe 7, p. 93.

Cet événement d'exception a encouragé les médias à couvrir l'exposition, qui « ont donné un coup de projecteur et en même temps un sacré coup de main.²³⁰ » Alors que des municipalités instaurent déjà un dialogue avec les graffeurs, comme à Boissy-Saint-Léger²³¹, le graffiti fait parallèlement l'objet de pénalisations²³². Pourtant, il est à relever que l'exposition a bénéficié du soutien de la municipalité et de l'État, car placée sous le haut patronage de Jack Lang. Loin d'être réticents à cette proposition, elle fut validée par le maire, l'adjoint Culture, ainsi que les élus de la ville, puis le ministre de la Culture :

Jean-Louis Bouillère : [...] Et puis bien évidemment, après c'est une proposition qu'on fait aux élus, mais l'adjoint Culture et le maire de l'époque nous ont tout de suite suivi quoi. Alors, c'était une expo intéressante [...] elle a été sous le patronage de Lang qui était ministre de la Culture à l'époque, donc c'était quelque chose d'assez important quoi. Alors, c'était assez important en même temps assez paradoxal puisque parallèlement à l'expo qu'on organisait sur le travail de Futura 2000, les gros titres des journaux à l'époque, c'était la condamnation de jeunes graffitistes qui intervenaient sur le métro ou les trains en France quoi. [...] Le haut patronage de Lang qui était ministre de la Culture. Je l'ai obtenu parce que je suis allé au ministère et que j'ai croisé trois personnes et un conseiller de Lang qui a dit « Bah oui, c'est une super idée », et le ministre va suivre et est tout à fait d'accord. [...] ²³³

Par ailleurs, elle a bénéficié de l'aide technique et financière du Ministère de la Culture, de l'Association Française d'Action Artistique, de la compagnie aérienne Air France, du Conseil Régional de Basse-Normandie, de la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Basse-Normandie, ainsi que de l'Imprimerie Charles Corlet S.A. et de la marque de vêtements Agnès B., dont la créatrice Agnès Troublé a fait le déplacement à Vire pour assister au vernissage et qui a par la suite acquis une œuvre de Futura 2000²³⁴. Non prévu initialement, l'exposition

²³⁰ *Ibid.*, p. 99.

²³¹ *Graffiteurs libres de Boissy Saint Léger*, Actualités régionales Île-de-France, 13 septembre 1989, Archives INA. [En ligne], consulté le 15/07/2023. URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/pac02000482/graffiteurs-libres-de-boissy-saint-leger>

²³² *Taggers à Paris*, Actualités régionales Île-de-France, 16 mars 1989, Archives INA. [En ligne], consulté le 15/07/2023. URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/pac9008022061/taggers-a-paris>

²³³ Entretien conduit avec Jean-Louis Bouillère, Annexes Vol. I, Annexe 7, p. 93 et p. 98.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 100-101.

sera par la suite exposée dans sa galerie, la Galerie du Jour à Paris, avant de s'envoler pour Barcelone à la galerie Arcs & Cracs²³⁵.

Les années 1991 et 1992 sont sujettes à ce même paradoxe : d'une part le gouvernement, les institutions et le public font preuve de reconnaissance du mouvement ; d'autre part, des répressions et pénalisations en cours sont médiatisées. Un des événements les plus marquants et le plus cités est l'intervention à la station de métro Louvre-Rivoli le 30 avril 1991. Les images des reproductions de statues taguées par Sem, Oeno, et Gary font le tour des médias²³⁶. L'action traverse également l'Atlantique et est relatée par le *New York Times*²³⁷.

Il faut attendre deux ans pour voir les prochaines expositions dans un lieu culturel. L'espace Graslin à Nantes organisait l'exposition *Bomb'art* du 29 mars au 29 avril 1991. Plus tard, du 15 au 26 mai 1991, la Bibliothèque publique d'information du Centre Georges Pompidou accueillait le *Festival Hip Hop : Danses en liberté* organisé par l'association L'ENVOL7²³⁸. À cette occasion, une exposition prend place dans la salle Petit Foyer située au premier sous-sol du bâtiment :

Darco : Et cette exposition-là, il y avait aussi des spectacles, [...] des peintures qui ont été réalisées en performance sur le parvis du Centre Pompidou. [...] C'est le début de l'histoire, même si ça avait déjà pris beaucoup d'ampleur. [...] Il me semble de mémoire qu'il y avait aussi des photos, pas mal de choses diverses et variées. C'était assez documentaire, [...] je me souviens surtout des performances à l'extérieur où ça prenait beaucoup plus d'ampleur puisque les peintures étaient relativement grandes et ensuite elles ont été exposées, j'imagine, à l'intérieur par la suite.²³⁹

²³⁵ Captation de l'exposition : *Futura 2000 y Fasim, Barcelona 1990 / Urban Art / Graffiti / Arcs & Cracs / Eva Sastre / TV-1*, Fasim Barcelona, 2020. [En ligne], mis en ligne sur la chaîne youtube Fasim Barcelona le 26 mai 2020, consulté le 26/05/2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sDo0DAQtJTe>

²³⁶ *Tags à la station de métro Louvre Rivoli*, A2 Le Journal 20H, 3 mai 1991, Archives INA. [En ligne], consulté le 13/06/2023. URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab91020839/tags-a-la-station-de-metro-louvre-rivoli>

²³⁷ Barry James, « French Rap and the Art of Vandalism », *The New York Times*, 4 juillet 1991. [En ligne], consulté le 22/06/2023. URL : <https://www.nytimes.com/1991/07/04/style/IHT-french-rap-and-the-art-of-vandalism.html>

²³⁸ Annexes Vol. I, Annexes 15 et 16, pp. 149-150.

²³⁹ Entretien conduit avec Darco, Annexes Vol. I, Annexe 1, pp. 5-6.

L'exposition *Hip Hop Dixit, le mouv' au musée*, qui résulte d'une série d'initiatives du département des publics et de la diffusion culturelle de la Direction des Musées de France depuis 1989, avait lieu la même année. Celle-ci avait pour objectif d'impliquer les jeunes de banlieues à travailler par le biais d'un travail collectif qui conjugue la recherche, la création ainsi que la communication du mouvement hip-hop. Rémi Calzada et Didier Schwechlen, fondateurs de l'association Acte II ont élaboré ce projet dont ils étaient en charge, qui a démarré au début des années 1990. Ce dernier émane d'une vocation « sociale » servie par une ambition politique, dans un contexte d'inégalités sociales et de violences policières dans les banlieues. Une vocation d'insertion sociale et professionnelle relevant des pouvoirs publics est également au cœur du projet. Les origines du hip-hop ont fait l'objet de recherche ethno-historique par les participants, particulièrement par la collecte de documentation. La première étape a lieu du 8 juin au 15 septembre 1991 à l'Écomusée du Grand-Orly Seine Bièvre à Fresnes. De-là s'opère une certaine reconnaissance publique et officielle qui se traduit par une visibilité et une crédibilité de la culture. Les vandales décriés par la presse sont invités par le ministre de la Culture à réaliser une performance lors de l'ART CO'91 à la Grande Arche de la Défense le 17 septembre. La seconde étape, du 18 juin au 23 septembre 1991, au Musée des Beaux-Arts de Meaux, a suscité des réactions négatives et violentes de la part des habitants²⁴⁰. La troisième et dernière étape, du 6 décembre 1991 au 11 février 1992, a eu lieu au Musée national des Monuments Français où il a fallu adapter l'exposition ethno-historique afin de la rendre davantage compatible avec un musée national artistique, ainsi le titre est modifié et devient *Graffiti Art, artistes américains et français, 1981-1991*²⁴¹. Celle-ci opposait les graffeurs de la région parisienne et les artistes tels que Keith Haring et Jean-Michel Basquiat dans l'intention de montrer l'évolution du mouvement. L'implication de Jack Lang a amplifié les réactions négatives à

²⁴⁰ Élisabeth Chikha, « Hip-Hop Dixit ou le mouv' au musée », *Hommes et Migrations*, 1991, p. 47.

²⁴¹ Carton d'invitation à l'inauguration de l'exposition *Graffiti art : artistes Américains et Français 1981-1991*, 6 décembre 1991-11 février 1992, Musée des monuments Français, Palais Chaillot, Paris, Annexes Vol. I, Annexe 14, p. 148. Les commissaires de l'exposition étaient Otto Hahn et Hervé Perdriolle.

l'encontre de sa politique culturelle²⁴², à un moment où Paris était « défigurée²⁴³ » selon les médias. Pour Méry, « il est difficile de considérer cette première exposition comme une entrée réussie des cultures urbaines dans les musées de beaux-arts.²⁴⁴ » Or, nous avons vu précédemment que l'exposition au musée de Vire n'a pas suscité les mêmes réactions, bien qu'elle ait elle aussi bénéficié du soutien du ministre de la Culture.

Une exposition de photographies qui se déroulait avant la dernière étape au Musée national des Monuments Français a elle aussi échappé à ces réactions négatives. Du 2 octobre 1991 au 6 janvier 1992 les photographies des graffitis sur les palissades du Louvre par Cécilia Otero sont exposées dans *Graffit'ART*, dans la salle d'actualité de la BPI. Il existe peu de sources sur cette photographe, à l'exception des archives de la BPI et d'un article d'Angèle Ferrere, chercheuse-associée à la BnF²⁴⁵, qui soulève que « [...] l'œuvre de Cécilia Otero reste méconnue et très peu documentée.²⁴⁶ » L'exposition a été validée par Monsieur Ribette le 10 septembre 1991 malgré son regret d'un passage simple de circulation, comme l'indique le compte-rendu de la réunion²⁴⁷. Le commissariat de l'exposition était assuré par Pascale Raynaud-Mukerjee, et Laurence Fontaine

²⁴² Vincent Dubois, « Action culturelle / action sociale : les limites d'une frontière. Sur l'opération « Hip Hop Dixit-Graffiti Art » », *Revue française des affaires sociales*, 1994, pp. 39-42.

²⁴³ *Exposition : Graffiti Art au Trocadero*, Actualités régionales Ile de France, 11 janvier 1992, Archives INA. [En ligne], consulté le 22/06/2023. URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/pac9201261177/exposition-graffiti-art-au-trocadero>

²⁴⁴ Méry, *op. cit.*, p. 67.

²⁴⁵ Ses recherches portent sur des photographes femmes présentent dans la collection du département des Estampes et de la photographie de la BnF.

²⁴⁶ Angèle Ferrere, « Femmes photographes : regards sur la ville et valorisation d'une collection (1/2) », *Carnet de la recherche à la Bibliothèque nationale de France*, 2021. [En ligne], mis en ligne le 11 novembre 2021, mis à jour le 10 novembre 2021, consulté le 01/05/2023. URL : <https://bnf.hypotheses.org/10872> Cécilia Otero, ainsi que trois autres femmes - Rosine Nusimovici, Deidi von Schaewen et Catherine Wagner - qui ont photographié l'espace urbain entre les années 1970 et 1990 sont étudiées par la chercheuse.

²⁴⁷ Compte-rendu de réunion du mardi 10 septembre 1991, Bibliothèque publique d'information, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, pp. 1-2, Annexes Vol. I, Annexes 19 et 20, pp. 153-154.

en était l'architecte et scénographe²⁴⁸. Au total, trente-cinq photographies sont exposées sur des panneaux contrecollés sur aluminium - six de 60 x 40 cm., et vingt-neuf de 20 x 80 cm. - accompagnées de cinq panneaux de texte de 60 x 40 cm. Trois caisses qui contenaient des revues de presse sur le graffiti occupaient 44 m. linéaires²⁴⁹. Les affiches et les maquettes étaient réalisées par Carina Otero²⁵⁰.

Une fois n'est pas coutume, la station de métro est de nouveau prise pour cible le 12 janvier 1992²⁵¹. Le soutien du gouvernement évoqué précédemment est alors mis en cause. Le *New York Times* y consacre un article²⁵² dans lequel l'ambivalence des relations du ministre de la Culture avec le graffiti est de nouveau pointée du doigt. Ce soutien est critiqué dans « Tags : ras-le-bol » paru dans *Le Figaro* le 18 janvier 1992. Jacques Chirac, alors maire de Paris, fait la proposition de réglementer la vente des bombes de peinture lors d'un point presse tenu le 25 février 1992. Par la suite, le hip-hop va recommencer à s'exposer avec *Hip hop, art de rue, art de scène* qui a eu lieu dans plusieurs lieux culturels. La première étape se déroulait au MuPOP, musée des musiques populaires de Montluçon, à Montluçon du 27 octobre 2001 au 24 février 2002 ; la seconde au Palais de l'Île à Annecy du 21 juin au 17 novembre 2003. L'exposition a poursuivi son itinéraire au MuCEM (Fort Saint-Jean), du 17 juin 2005 au 3 octobre 2005 ; au Musée départemental de Gap du 5 avril 2007 au 10 juin 2007 ; à l'Hôtel de Ville de Carrières-sous-Poissy du 22 juin 2007 au 13 juillet 2007 ; pour s'achever

²⁴⁸ Document de présentation de l'exposition *Graffit'ART*, 2 octobre 1991-6 janvier 1992, Bibliothèque publique d'information, Salle d'actualité, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, Annexes Vol. I, Annexe 21, p. 155.

²⁴⁹ Document de présentation de l'exposition *Graffit'ART*, 2 octobre 1991-6 janvier 1992, Bibliothèque publique d'information, Salle d'actualité, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, p. 2, Annexes Vol. I, Annexe 18, p. 152.

²⁵⁰ Annexes Vol. I, Annexe 21, p. 155.

²⁵¹ « A Paris Nettoyage rapide des cinq stations de métro couvertes de graffitis », *Le Monde*, 14 janvier 1992. [En ligne], consulté le 22/06/2023. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/01/14/a-paris-nettoyage-rapide-des-cinq-stations-de-metro-couvertes-de-graffitis_3881303_1819218.html

²⁵² Alan Riding, « Parisians On Graffiti: Vandalism Or Art? », *The New York Times*, 6 février 1992. [En ligne], consulté le 22/06/2023. URL : <https://www.nytimes.com/1992/02/06/arts/parisians-on-graffiti-vandalism-or-art.html>

à la médiathèque de Saint-Quentin en Yvelines du 12 novembre 2008 au 5 janvier 2009.

La fin des années 1990 est relativement pauvre en expositions après ces épisodes de répressions et de réactions à l'encontre de l'exposition du graffiti et de la politique de Jack Lang. Les années 2000 se positionnent toujours dans cette quête de légitimer le graffiti, et la culture hip-hop en général, comme de « véritables cultures »²⁵³. À cette période, certains groupes sociaux et partis politiques reprochent à la politique de Lang « d'ethnologiser » la culture. Les préjugés raciaux et de classe sont prédominants dans la réception des premières expositions. Tandis que des événements sont médiatisés et que des graffeurs subissent des répressions, cette période est partagée entre les expositions qui exportent le graffiti des États-Unis en Europe, et qui le présente dans des musées, ou par le biais d'événements comme *Rue* au Grand Palais du 13 au 15 octobre 2006.

B. 2007-2014 : un intérêt et une reconnaissance croissants

La période de 2007 à 2014, plus courte que la précédente, est caractérisée par une reconnaissance croissante de la pratique. Des expositions sont organisées par divers lieux culturels et marquent les esprits.

2007 est marquée par le mandat présidentiel de Nicolas Sarkozy (2007-2012), mais également par la toile *Balle de Match* exécutée par JonOne qui atteint le montant de 24 000 euros aux enchères²⁵⁴. L'art contemporain continue de se saisir du graffiti, comme dans l'exposition *What is a public sculpture ?* au

²⁵³ *Graffiti Art : Artistes américains et français, 1981-1991*, Rémi Calzada, Didier Schechlen, Henl Pijnenburg, cat. expo., (Exposition, Paris, Musée des monuments Français, Palais Chaillot, 6 décembre 1991-11 février 1992), Paris, Acte II, 1991, p. 8.

²⁵⁴ « Vente Art contemporain - 05 juin 2007 Lot 1073 John Perello dit JONONE (né en 1963) BALLE DE MATCH, HOPITAL EPHEMERE, 1993 », *Artcurial*. [En ligne], consulté le 14/07/2023. URL : <https://www.artcurial.com/fr/lot-john-perello-dit-jonone-ne-en-1963-balle-de-match-hopital-ephemere-1993-bombe-aerosol-et>

Magasin à Grenoble en 2007²⁵⁵. Une vidéo²⁵⁶ présente les sculptures conçues et produites spécifiquement dans le cadre de la partie intitulée « La Rue » au sein du parcours. Cet espace exposait des sculptures, des bas-reliefs ainsi que des murs peints, sur lesquels des tags et des graffitis ont été reproduits²⁵⁷.

Graffiti Stories, dont Hervé Di Rosa était le commissaire, regroupait trois expositions dans différents endroits entre 2007 et 2008. *L'art modeste sous les bombes* au MIAM, le Musée international des arts modestes à Sète du 30 juin au 30 septembre 2007, *L'Abbaye sous les bombes* à l'Abbaye d'Auberive du 30 juin au 19 septembre 2007, et *Le graffiti historique* au Musée Paul Valéry à Sète et à l'Abbaye d'Auberive du 30 juin au 13 janvier 2008. L'année suivante, une exposition qui a secoué le milieu du graffiti comme de l'art a lieu. *Tag et graff au Grand Palais : la collection Gallizia*, organisée du 27 mars au 26 avril 2009 au Grand Palais à Paris par le collectionneur Alain-Dominique Gallizia²⁵⁸, marque une scission dans le milieu du graffiti. Cyril Kongo, Lek et Marko93 ont tous les trois été sollicités par le collectionneur afin de constituer sa collection « Amour » initiée en 2006. Les cent-cinquante artistes sont invités à La Ruche du Tag afin de réaliser chacun un ensemble composé de deux toiles aux formats imposés²⁵⁹. Avant d'être exposées au Grand Palais, elles sont présentées du 11 au 12 octobre 2008 au festival Codex *L'écriture dans tous ses états*, qui se tenait à la Grande Halle de la Villette. En un mois et une semaine²⁶⁰, l'exposition a rassemblé plus de 80 000 visiteurs et a de nouveau permis au grand public d'entrer en contact avec des acteurs du mouvement graffiti :

Cyril Kongo : Ça avait rassemblé plein de monde, c'était top et surtout, ça nous a donné une visibilité, une autre manière et c'était très intéressant. Je crois que c'est à

²⁵⁵ Le mémoire de Karim Miladi indique que l'exposition a eu lieu en 2006. Miladi, *op. cit.*, 2007, p. 57.

²⁵⁶ *What is a public sculpture ? Le Magasin - Grenoble (2007)*, Franck Scurti, 2020. [En ligne], mis en ligne le 23 novembre 2020, consulté le 13/06/2023. URL : <https://youtu.be/MFrD7uhs2j4>

²⁵⁷ Miladi, *op. cit.*, 2007, pp. 57-58.

²⁵⁸ Méry, *op. cit.*, 2021, pp. 73-76.

²⁵⁹ Les formats étaient soit de 60 x 180 cm., soit de 60 x 360 cm.

²⁶⁰ Elle fut prolongée d'une semaine.

ce moment-là que ça nous a incité l'envie de travailler sur d'autres médiums que la rue forcément. C'était pas mal, ça a ouvert d'autres perspectives.²⁶¹

Marko93 : Après la vraie première expo on va dire sur Paris, d'envergure que j'ai vue, c'est l'exposition *T.A.G* au Grand Palais de Alain-Dominique Gallizia. Une expo à laquelle je participais d'ailleurs, il y avait une ou deux peintures à moi et c'était vraiment quelque chose de grand. Et c'est là que ça a vraiment touché beaucoup de gens. Elle avait été prolongée et je pense que c'est là que les gens ont vu plein de styles différents, anciens, nouveaux... Et ça a été beaucoup de visites de tout âge et familiales. Et voilà, je pense que ça a été un tournant dans les expos.²⁶²

Néanmoins, plusieurs réactions négatives ont émergé de la part des acteurs du graffiti cette fois-ci. Nicolas Gzeley rapporte qu' « [...] avec son expertise très partielle, on mélange tout, on mélange les artistes majeurs avec les artistes anecdotiques. Le but de cette exposition c'était surtout Gallizia qui voulait se mettre en avant, plus que ce mouvement. Pour nous, c'est une petite catastrophe parce que c'est quand même un marqueur dans la présentation de ce mouvement au grand public et c'était un très mauvais départ.²⁶³ » Alain-Dominique Gallizia étant un collectionneur, il n'est pas surprenant d'assister à une exposition qui rassemble les artistes qu'il aime et souhaite mettre en avant, en dépit d'un travail historique. Par ailleurs, cette exposition est le fruit de sa collection constituée et créée par et pour lui-même. L'intérêt n'étant pas de revenir sur l'histoire du graffiti, malgré les différentes générations présentes, mais d'exposer des œuvres sur toile.

Du 7 juillet 2009 au 10 janvier 2010 a eu lieu *Né dans la rue : graffiti* à la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris, dont Leanne Sacramone, conservatrice à la Fondation Cartier, et Thomas Démarre étaient les commissaires²⁶⁴. L'exposition présentait des artistes tels que JonOne, Barry McGee, Nug, Evan Roth, Borris Tellegen, Vitché, ou encore Zlotykamien. Elle a

²⁶¹ Entretien avec conduit avec Cyril Kongo, Annexes Vol. I, Annexe 5, p. 73.

²⁶² Entretien avec conduit avec Marko93, Annexes Vol. I, Annexe 10, p. 126.

²⁶³ Entretien conduit par Pauline Méry avec Nicolas Gzeley cité dans Méry, *op. cit.*, 2021, p. 75.

²⁶⁴ Le catalogue d'exposition présente des entretiens avec des writers pionniers : Coco 144, P.H.A.S.E. 2, Mare 139, Seen, Lady Pink, Ket One, Jayone. *Né dans la rue : graffiti*, Richard Goldstein, cat. expo, (Exposition, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 7 juillet-10 janvier 2010), Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2009. Et « Exposition. Né dans la rue - Graffiti. Du 7 juillet 2009 au 10 janvier 2010 » sur le site de la Fondation Cartier. [En ligne], consulté le 21/10/2022. URL : <https://www.fondationcartier.com/expositions/ne-dans-la-rue-graffiti>

également bénéficié de divers partenariats avec des médias : la chaîne de télévision *LCI* et *MTV*, les radios *France Info* et *Le Mouv'* ; les sites internet *Dailymotion*, *Evene* et *Overblog* ; les journaux *Direct Soir*, et *Le Nouvel Observateur*. Par ailleurs, elle a bénéficié du soutien de la chaîne d'hôtels Novotel, de la revue *Dada*, de la marque de peinture aérosol Montana Cans, ainsi que de la chaîne de magasins Loisirs & Créations, et de la Fnac. Leanne Sacramone a évoqué les difficultés qui interviennent lors de la collaboration avec des graffeurs, en regard de leurs aprioris avec l'institution privée. Une envie d'« organiser les choses avec précision²⁶⁵ » a été émise par elle-même, en plus de vouloir les structurer²⁶⁶. Méry a conduit un entretien avec Alain-Dominique Gallizia, dans lequel son implication dans l'élaboration de cette exposition a été abordée²⁶⁷.

Pour Valériane Mondot, l'exposition « [...] avait un côté immersif très attachant et émouvant.²⁶⁸ » Des pionniers du *writing* et de son histoire à New York étaient présentés aux côtés d'artistes d'arts urbains, d'interventions *in situ*, et de projections. La partie historique était située au sous-sol, tandis que les interventions *in situ* occupaient une salle à l'étage ainsi que l'espace devant la fondation et le jardin, les projections étaient quant à elles situées dans une autre salle. L'exposition a rassemblé 155 000 visiteurs²⁶⁹, soit plus que celle organisée au Grand Palais. Pourtant, elle aussi a suscité des critiques, mais qui cette fois ont été porteuses de projets et d'initiatives, notamment pour Lek et Sowat qui ne se retrouvaient pas dans ce qui était présenté jusqu'alors :

Sowat : Il y avait déjà eu des amorces de choses institutionnelles et nous à l'époque, ce qu'on avait vu, on se reconnaissait pas dedans, d'une certaine manière. Et donc

²⁶⁵ Traduit de l'anglais par l'auteure : « [...] an institution has to organize things precisely and graffiti artists do the work when and where they please. » dans un entretien de Leanne Sacramone dans Selina Ting, « Leanne Sacramone on Art Born in the Street », *InitiArt Magazine*, 2009. [En ligne], mis en ligne le 27 octobre 2009, consulté le 13/04/2023. URL : <https://initiartmagazine.com/2009/10/27/leanne-sacramone/>

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ Méry, *op. cit.*, Annexes Vol. I, Annexe 7, 2021, pp. 73-74.

²⁶⁸ Entretien conduit avec Valériane Mondot, Annexes Vol. I, Annexe 4, p. 52.

²⁶⁹ « La tour Paris 13 en 5 chiffres : plus grande expo street art au monde », *Slave2point0*, s.d. consulté le 07/09/2023. URL : <https://www.slave2point0.com/2016/10/07/la-tour-paris-13-en-5-chiffres-plus-grande-expo-street-art-au-monde/>

une partie des choses qu'on a menées ensemble avec Fred, c'était en réaction à ça. Donc, plutôt que de critiquer, on s'est dit bon, on va essayer autre chose, on va le faire nous-mêmes. [...] Mais ce qui nous désespère un peu c'est de voir que, une fois de plus, c'est plutôt en Amérique du Nord, voilà comme toujours. Et bah typiquement [...], ce qui fait que *Né dans la rue*, on a tiqué dessus, pour moi c'est le cas de figure parfait, l'expo elle est super, hein, mais elle est sur le graffiti américain.

Lek : Alors que justement les commissaires avaient été voir les Français en premier pour savoir comment il fallait la faire. Et après de tous ces Français qui ont été contactés, bah très peu étaient présents. Donc justement tu vois le fait d'entendre un peu tous ces trucs-là, tu fais « Mais c'est pas possible. » Et je comprends les gens qui organisaient le truc, tu vois, ils ne veulent pas se tromper. Mais ils l'auraient fait avec des Français bah il y avait la même.

Sowat : Même énergie, même histoire, même tout.²⁷⁰

Après cette exposition, l'attention donnée à Paris se déplace dans le reste de la France. Du 6 novembre 2011 au 8 janvier 2012 se déroulait *Faire le mur* au Lieu Unique à Nantes²⁷¹. L'exposition en collaboration avec Pick Up production était organisée par Claire Calogirou et Patricia Buck, chargée de la programmation arts plastiques au Lieu Unique. L'histoire européenne du graffiti est présentée avec une sélection de soixante-dix-huit œuvres et objets issus de la collection *Tag et Graff* du MuCEM ; ainsi que des interventions *in situ*. Après avoir atteint son record de fréquentation²⁷², contrairement à la Fondation Cartier qui s'est tenue à ce seul événement, le Lieu Unique a établi une programmation annuelle en collaboration avec une association nantaise de graffiti²⁷³.

L'année s'est poursuivie avec deux expositions issues de la même programmation intitulée *Post graffiti*, l'une à La Maison Folie de Moulins à Lille, l'autre à l'Ancien Collège des Jésuites à Reims, du 14 avril 2012 au 10 juin 2012. Néanmoins, Paris est rapidement revenue au centre de l'attention par les initiatives de deux lieux culturels : l'un est un musée d'entreprise, l'autre un centre d'art sous un statut de SASU avec l'État pour actionnaire unique. Du 28 novembre 2012 au 30 mars 2013 avait lieu l'exposition *Au-delà du street art* à L'Adresse Musée de la poste à Paris. L'exposition sous le commissariat de Céline Neveux présentait des œuvres d'arts urbains. Au même moment, le 6 décembre

²⁷⁰ Entretien conduit avec Lek et Sowat, Annexes Vol. I, Annexe 3, p. 27 et p. 46.

²⁷¹ Méry, *op. cit.*, 2021, p. 77.

²⁷² 28 349 visiteurs.

²⁷³ Méry, *op. cit.*, 2021, p. 77.

2012, la première édition du programme d'arts urbains du Palais de Tokyo est inaugurée. Intitulé *LASCO PROJECT #1*, ce programme est organisé par Hugo Vitrani, Curator at large au Palais de Tokyo à Paris. Celui-ci se distingue compte tenu des conditions de son organisation, qui s'engagent dans des voies inhabituelles et en dehors des pratiques institutionnelles²⁷⁴. De 2007 à 2014, les expositions se sont répandues sur le territoire français, mais Paris a tout de même retenu l'attention durant cette période.

C. 2014-2023 : la surenchère des expositions

Depuis 2014, les expositions n'ont cessé de se multiplier dans l'ensemble du territoire et des types de lieux culturels. Jack Lang est de nouveau impliqué dans un événement hip-hop, cette fois-ci à l'Institut du Monde Arabe à Paris dont il est président depuis 2013, par le biais de l'exposition *Hip Hop. Du Bronx aux rues arabes* du 28 avril au 26 juillet 2015. Le commissariat était partagé entre Aurélie Clément-Ruiz, directrice du département des expositions à l'IMA et Élodie Bouffard, chargée de collections et d'expositions à l'IMA, avec l'intervention d'Akhenaton, de son vrai nom Philippe Fragione, rappeur au sein du groupe IAM, en tant que conseiller scientifique. Sa présence assure une légitimité et une popularité à l'évènement, en raison de sa célébrité et sa place emblématique dans l'histoire. L'histoire du mouvement était retracée depuis ses origines jusqu'à sa réappropriation en France et son développement sur le territoire arabe durant le contexte du printemps arabe, qui permet de justifier un tel sujet dans cet institut.

Avant cet événement, la Fondation EDF avait organisé l'exposition *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement*²⁷⁵, sous le commissariat de Jérôme Catz, du 4 octobre 2014 au 1er mars 2015²⁷⁶. L'exposition présentait des

²⁷⁴ À ce sujet voir : Planeix-Crocker, *op. cit.*, 2015. Et Méry, *op. cit.*, 2021.

²⁷⁵ Affiche de l'exposition *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement*, 4 octobre 2014-1er mars 2015, Fondation EDF, Paris, France, Annexes Vol. I, Annexe 29, p. 163.

²⁷⁶ « #StreetArt L'innovation au cœur d'un mouvement – Espace Fondation EDF », *Artistik Rezo*, 2014. [En ligne], mis en ligne le 23 septembre 2014, consulté le 20/10/2022. URL : <https://www.artistikrezo.com/agenda/streetart-linnovation-au-cur-dun-mouvement-espace-fondation-edf.html>

artistes tels que Shepard Fairey, JR, Zevs, Mark Jenkins, Vhils, Isaac Cordal ou encore Rezine, qui côtoyaient les dispositifs de Patrick Suchet, Sweza et Antonin Fourneau. Des installations numériques et des formes d'arts faisant appel au numérique étaient également présentées, comme Graffiti 2.0, du light painting, du street mapping, et du Water Light Graffiti. L'exposition a bénéficié de plusieurs partenariats, à la fois avec des médias, des entreprises, et des lieux culturels, avec *ARTE*, *Beaux Arts magazine*, *Graffiti Art magazine*, *Metronews.fr*, *Paris Mômes*, *Artistik Rezo*, *Radio Nova*, les espaces Spacejunk de Jérôme Catz, ainsi que #WombatArtBox. La Fondation EDF avait pour ambition de traiter des sujets contemporains, et notamment les arts urbains et leurs liens avec le numérique, comme l'a exprimé Catherine Jaffeux en entretien :

Catherine Jaffeux : C'est une période où la Fondation avait mis le cap un peu sur traiter de sujets qui seraient plus l'art urbain. [...] Et puis effectivement, voir comment les grandes figures tutélaires des colleurs, les colleurs américains, avaient fait leur chemin, et comment les retrouver sur le territoire. Et puis voilà, comment le street art en 2015 avait pris des formes liées à d'autres techniques, le numérique, la photo etc. Donc c'était ça un peu l'entrée de jeu.²⁷⁷

Toutefois, l'enjeu principal de cette exposition était de présenter des réalisations urbaines dans un lieu culturel :

Catherine Jaffeux : Et puis effectivement, comment montrer des choses qui sont de l'art de rue ? Ça, c'était un challenge et donc le commissaire de cette expo était Jérôme Catz [...] [qui] venait de sortir un bouquin sur le graffiti. Donc c'est par le biais de ce livre qui venait de sortir qu'on a pris contact avec lui. Puisque voilà, quand on fait une expo, on va chercher l'expert du domaine. [...] C'est comme ça qu'on a commencé à dialoguer avec lui et à construire le propos de l'exposition.²⁷⁸

L'implication de Jérôme Catz n'est donc pas anodine compte tenu des conditions de cette sollicitation. Contrairement à *Né dans la rue* en 2009, *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement* ne se concentre pas uniquement à un lieu géographique, et propose des productions davantage orientées vers le numérique ; permettant ainsi d'établir une cohérence et un fil conducteur entre le musée

²⁷⁷ Entretien Catherine Jaffeux, Annexes Vol. I, Annexe 6, p. 82.

²⁷⁸ *Ibid.*

d'entreprise et le thème de l'exposition. Parmi les nombreux articles à son sujet²⁷⁹, cette volonté a produit l'effet inverse, et n'a pas été suffisamment traduite selon un article qui l'a même jugé réductrice : « Le mouvement du street art est complexe, difficile à appréhender et surtout difficile à réduire. Cette exposition a, certes, le mérite d'exister mais elle passe à côté du mouvement, elle ne réussit pas à en saisir l'essence. Parce qu'il est sauvage et que, pour maintenir cette énergie à la racine, il doit le rester.²⁸⁰ » Toutefois, ces retours n'ont pas terni l'image de l'exposition aux yeux du public. L'entrée gratuite a réuni 113 228 visiteurs, faisant de celle-ci la seconde exposition la plus visitée depuis l'ouverture de l'espace en 1990²⁸¹.

La seconde étape s'est ensuite déroulée au musée Electropolis à Mulhouse, du 1^{er} juin au 30 août 2015. Ce musée de la technologie, labellisé Musée de France, est géré par l'association Musée énergie électrique et bénéficie d'un financement de l'entreprise EDF. Si le titre n'a pas subi de modifications, il semble que ce fut le cas de la taille de l'exposition, comme le relate un article qui déplore cette réduction du propos²⁸².

À cette période, la Fondation EDF n'était pas la seule initiative privée à organiser des expositions temporaires avec du graffiti. La Pinacothèque de Paris accueillait l'exposition *Le Pressionnisme, les chefs d'œuvres du graffiti sur toile*

²⁷⁹ Service Style, « Street art en mode 2.0 à la Fondation EDF : les derniers jours », *Les inrockuptibles*, 2015. [En ligne], mis en ligne le 25 février 2015 à 16h52, mis à jour le 25 février 2015 à 16h52, consulté le 03/02/2023. URL : <https://www.lesinrocks.com/actu/street-art-en-mode-2-0-a-la-fondation-edf-les-derniers-jours-73676-25-02-2015/> et Odile Morain, « Les nouveaux styles de street-art à la fondation EDF », *Francetvinfo*, 2014. [En ligne], mis en ligne le 19 novembre 2014 à 13h20, mis à jour le 06 décembre 2016 à 06h30, consulté le 03/02/2023. URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/street-art/les-nouveaux-styles-de-street-art-a-la-fondation-edf_3378561.html

²⁸⁰ Anaïs Le Brun « EXPOSITION STREET ART À LA FONDATION EDF », *Thebackpaperz.com*, s.d. [En ligne], consulté le 15/06/2023. URL : <https://www.thebackpaperz.com/exposition-street-art-fondation-edf/>

²⁸¹ Fondation EDF, *Communiqué de presse du 2 mars 2015*, 2 mars 2015. [En ligne], consulté le 15/06/2023. URL : https://www.aphg.fr/IMG/pdf/dossier_edf.pdf

²⁸² N.d., « L'expo #StreetArt à Electropolis, pleine de surprises ! », *My-mulhouse*, 2015. [En ligne], consulté le 25/07/2023. URL : <https://www.my-mulhouse.fr/streetart-electropolis>

du 12 mars au 18 octobre 2015²⁸³, composée de la collection de Gallizia. Les espaces municipaux consacrés à l'art contemporain exposent également du graffiti. Du 24 mai au 2 juillet 2016 se déroulait l'exposition *ESPRIT STREET*, dont Hedi Man était le commissaire²⁸⁴, à l'Espace Art et Liberté²⁸⁵ situé à Charenton-le-Pont en région parisienne. Une trentaine d'artistes²⁸⁶ français et américains y étaient exposés. Des lieux dédiés au mouvement dont le graffiti est issu poursuivent également cette valorisation et médiation auprès des publics. À l'occasion du Scred Festival au Centre Fleury Goutte d'or Barbara avait lieu l'exposition organisée par la Scred Connexion intitulée *Paris History Of Graffiti* du 16 au 17 janvier 2016. L'exposition a été organisée une seconde fois à La Place, un centre culturel hip-hop à Paris, du 23 juin au 13 juillet 2016. Le titre est adapté pour cette occasion et devient *Paris History x Of Graffiti*²⁸⁷. Avant d'aborder l'exposition, il convient de revenir sur le second lieu, La Place, désormais sous la direction de Julien Cholewa²⁸⁸.

Ouvert en 2016, ce lieu est cofondé par la Ville de Paris et le Conseil départemental de la Seine-Saint-Denis. Le projet fut lancé en 2008 par le premier

²⁸³ À ce sujet : Jessica Balota, « Le Pressionnisme /// Les créateurs, La Pinacothèque – Paris », *Street-art-avenue*, 2015. [En ligne], mis en ligne le 14 mai 2015, consulté le 24/06/2023. URL : <https://street-art-avenue.com/2015/05/le-pressionnismeles-createurs-la-pinacothèque-paris-11318>

²⁸⁴ SoaFoneR, « [EXPO] ESPRIT STREET, BOUILLON DE (STREET) CULTURE », *Wankr*, 31 mai 2016. [En ligne], mis en ligne le 31 mai 2016, consulté le 22/02/2023. URL : <http://www.wankr.fr/expo-esprit-street-bouillon-de-street-culture/?fbclid=IwAR1y3ILPNNkpdMmbvJSDhqHut22tdOdCVvHLU55QSIM5UyfnSPI6mCmq2o>

²⁸⁵ Depuis mars 2022, le lieu est désormais une Micro-Folie.

²⁸⁶ Dont Psychoze et Jean Faucheur.

²⁸⁷ Affiche de l'exposition *Paris History X of Graffiti*, 23 juin-13 juillet 2016, *Paris X History of Graffiti*, La Place, centre culturel Hip-Hop, Paris, Annexes Vol. I, Annexe 30, p. 163.

²⁸⁸ De janvier 2020 à décembre 2021, le lieu était co-dirigé avec l'ancienne athlète de haut niveau et conseillère culturelle de Jean-Paul Huchon à la région Île-de-France en 2008, Rachel Khan. Thierry Richard, « RENCONTRE. Pour Rachel Khan, l'anti-racisme n'est pas un métier », *Ouest-France*, 2022. [En ligne], mis en ligne le 10 juin 2022 à 11h01, consulté le 24/06/2023. URL : <https://www.ouest-france.fr/politique/rencontre-pour-rachel-khan-l-anti-racisme-n-est-pas-un-metier-852deca0-e573-11ec-8510-387a35ff0070>. Jean-Loup Adenor, « "Ne pas être d'accord, c'est être facho" : visée par une pétition, Rachel Khan se défend », *Marianne*, 2021. [En ligne], mis en ligne le 17 novembre 2021 à 12h57, consulté le 24/06/2023. URL : <https://www.marianne.net/culture/cultures-pop/ne-pas-etre-daccord-cest-etre-facho-visée-par-une-petition-rachel-khan-se-defend>

adjoint de la maire PS de Paris, Anne Hidalgo, Bruno Julliard : « L'idée est d'avoir un lieu avec une vraie reconnaissance institutionnelle tout en maintenant une indépendance totale aux artistes et à la programmation, puisque le hip-hop s'est développé un peu en marge des mouvements culturels reconnus et institutionnels²⁸⁹ » Ce dernier estimait que « Le mouvement hip-hop a souvent été cantonné à une approche socio-culturelle axée sur la jeunesse ou l'intégration, mais pas vraiment sur la dimension artistique ou culturelle²⁹⁰ ». Le centre a également bénéficié d'un budget de 1,1 million d'euros afin d'en financer les activités.²⁹¹ Le centre est géré par une association du même nom, créée le 21 juin 2014, dont la présidente est Agnès B.²⁹². Étant positionnées à des endroits chargés en histoire lorsqu'il est question du graffiti et du hip-hop, une certaine légitimité dans la nature des lieux se fait sentir :

Koma : Bah Paris Nord, parce que Fleury Barbara ça reste le plus proche de La Chapelle. Donc c'était garder l'esprit du Paris Nord. Parce que pour moi le graffiti, le rap, le hip-hop en France enfin, à Paris, c'est Paris Nord. C'est XVIII^e, XIX^e, XX^e. Un peu Châtelet, les Halles, La place carrée donc d'où La Place, là-bas, c'est les danseurs. Donc c'est pour reprendre les lieux historiques, mais avec ce qu'ils avaient fait aujourd'hui sur ces lieux, donc La Place aux Halles et Barbara à La Chapelle. Donc c'était pour retrouver les lieux.²⁹³

Les principales motivations derrière cette exposition ont été exprimées par Koma, organisateur et commissaire de l'exposition :

Koma : L'idée c'était de mettre en valeur le graffiti parisien. Donc on a fait un zoom sur Paris, on n'a pas pu élargir sur la banlieue et sur la province parce qu'il y en a tellement que là, il aurait fallu 20000 m². [...] Et l'idée, c'était d'être une exposition

²⁸⁹ « "La Place", dédiée au hip-hop, lance sa première saison culturelle à Paris », *La dépêche*, 2016. [En ligne], mis en ligne le 22 septembre 2016 à 07h47, consulté le 24/06/2023. URL : <https://www.ladepeche.fr/article/2016/09/22/2424061-place-dediee-hip-hop-lance-premiere-saison-culturelle-paris.html>

²⁹⁰ Rossana Di Vincenzo, « La Place, un centre culturel hip-hop (encore) imparfait mais terriblement nécessaire », *Télérama*, 2018. [En ligne], mis en ligne le 31 octobre 2018 à 16h15, mis à jour le 08 décembre 2020 à 01h13, consulté le 24/06/2023. URL : [https://www.telerama.fr/sortir/la-place,-un-centre-culturel-hip-hop-\(encore\)-imparfait-mais-terriblement-necessaire,n5872483.php](https://www.telerama.fr/sortir/la-place,-un-centre-culturel-hip-hop-(encore)-imparfait-mais-terriblement-necessaire,n5872483.php)

²⁹¹ *La dépêche*, *op. cit.*, 2016.

²⁹² *LA PLACE, CENTRE CULTUREL HIPHOP*, Annonce JOAFE, le 21 juin 2014. [En ligne], consulté le 24/06/2023. URL : <https://www.journal-officiel.gouv.fr/pages/associations-detail-annonce/?q.id=id:201400251285>

²⁹³ Entretien conduit avec Koma, Annexes Vol. I, Annexe 9, p. 115.

de réaction, c'est-à-dire de répondre aux autres expos qu'il y avait eu avant, qui étaient des expos qui pour nous étaient pas complètes, pas chronologiques, et qui, dans la présentation, étaient un peu emmerdantes tu vois ? [...] Et le graffiti parisien s'est formé par beaucoup de *crews*, beaucoup de gens, plusieurs années, plusieurs lieux, donc ça a été évolutif, progressif. [...] Et donc c'est parler de tout ça, mettre les nuances, mettre les années, ne pas mélanger et dire qu'une chose s'est passée là, tout ce truc-là, il fallait dépatouiller.²⁹⁴

Ainsi, l'exposition s'avère être une volonté de raconter la « vraie » histoire selon son vécu et ses connaissances, dans le sens contraire des expositions qui présentaient des artistes déjà connus par le monde de l'art. Le discours était chronologique et focalisé sur un territoire en particulier : Paris, et surtout le nord. Étant chronologique, elle partait du début de l'arrivée du graffiti à Paris et de son évolution, afin de parler du plus de monde possible et des « oubliés » des expositions :

Koma : Voilà donc toute la nouvelle génération, tous ces gens-là, c'était couvrir un peu tout ça, montrer le regard artistique, mais aussi le regard de la société. [...] C'était essayer de faire un travail précis et surtout ne pas oublier les gens. [...] Donc, c'était aussi mettre des gens comme Harem, comme Row, comme Boxer, tous ces gens qui n'étaient plus là et qui avaient contribué et apporté une grosse part, mais dont on parlait plus aujourd'hui, donc c'était pour éviter l'oubli en fait, c'était une mission.²⁹⁵

Néanmoins, cet aspect implique nécessairement des oublis malgré cet effort, car réalisé selon un point de vue spécifique, celui de Koma et des organisateurs.

De 2016 à 2018, les programmations continuent d'être riches en propositions dans l'ensemble de la France. Du 30 septembre 2016 au 15 janvier 2017 se tenait l'exposition *Wall drawings : icônes urbaines* au Musée d'art contemporain de Lyon²⁹⁶. En région parisienne, les graffeurs Banga, Shuck, Bobo, Seka sont exposés lors de l'exposition *GRAFFITI ART* à Mains d'œuvres situé à Saint-Ouen du 4 au 13 novembre 2016²⁹⁷. Du 23 mai au 1er juillet 2017, se tenait l'exposition *Art in the city* à l'Espace Art et Liberté de Charenton-le-Pont. Du 24 mai au 30 juin 2018, ce même espace culturel organisait l'exposition *Généralions*

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 113.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 114.

²⁹⁶ Musée d'art contemporain de Lyon, *Dossier de presse*, s.d. [En ligne], consulté le 24/06/2023. URL : <https://www.mac-lyon.com/sites/mac/files/2020-07/dp-wall-drawings-2016.pdf>

²⁹⁷ « GRAFFITI ART Banga, Shuck, Bobo, Seka », *Mains d'œuvres*, s.d. [En ligne], consulté le 24/06/2023. URL : <https://www.mainsdoeuvres.org/Graffiti-Art.html>

Graffiti. Dans le sud de la France se tenait l'exposition *The bullet factory* aux Halles de la cartoucherie à Toulouse, du 17 novembre 2018 au 25 janvier 2019. Organisée par l'association CISART, des graffeurs toulousains et d'autres régions étaient invités à peindre sur la thématique du quartier La Cartoucherie²⁹⁸. Toujours dans le sud, au Musée d'art contemporain (Mac) de Marseille avait lieu l'exposition *Hip-hop : un âge d'or (1970-1995)*, initialement prévue du 13 mai 2017 au 8 janvier 2018, mais prolongée d'une semaine, soit jusqu'au 14 janvier 2018. Suite à l'exposition à l'IMA, l'Institut a tenté de vendre l'exposition au MAC, qui ne pouvait pas assurer son organisation en raison des coûts engendrés. Néanmoins, une volonté d'exposer le mouvement hip-hop depuis ses débuts persiste. Claire Calogirou et Sébastien Bardin-Greenberg, musicien, producteur et fondateur de la Hip-Hop Loves Foundation (HHFL), en étaient les commissaires.

En parallèle de celle-ci, *Graff en Méditerranée* était installée dans la salle des collections du MuCEM pour présenter les nouvelles acquisitions issues de l'enquête-collecte. L'exposition était sous le commissariat de Claire Calogirou et Jean-Roch Bouiller, conservateur, chargé de l'art contemporain au MuCEM de l'époque²⁹⁹.

Du 24 mai au 19 juin 2019, l'Espace Aimé-Césaire à Gennevilliers accueillait l'exposition *Collective Kaze'art*³⁰⁰ à l'initiative de l'association de graffeurs de Gennevilliers et de ses environs, La Kaze'art³⁰¹. Les réalisations sur divers supports de Junky, Hek-Lou, Slimer, Dams, Fraka, et du sculpteur Jérémy Kus y étaient exposées. Celle-ci s'inscrit dans le cadre de la semaine de la diversité culturelle de la ville de ce centre culturel et social, animé par une équipe composée de bénévoles et de professionnels, qui a pour vocation de « rompre

²⁹⁸ Cécile Frechinos, « Toulouse : la cartoucherie accueille une exposition de graffitis », *Francetvinfo*, 2019. [En ligne], mis en ligne le 22/01/2019 à 00h08, mis à jour le 11/06/2020 à 15h55, consulté le 27/03/2023. URL : <https://france3-regions.francetvinfo.fr/occitanie/haute-garonne/toulouse/toulouse-cartoucherie-accueille-exposition-graffitis-theme-guerre-1610797.html>

²⁹⁹ Jean-Roch Bouiller est le directeur actuel du musée des beaux-arts de Rennes.

³⁰⁰ Affiche du vernissage de l'exposition *Collective Kaze'Art* (24 mai-19 juin 2019), vendredi 24 mai 2019, Espace Aimé-Césaire, Gennevilliers, Annexes Vol. I, Annexe 31, p. 164.

³⁰¹ Olivier Bureau, « Gennevilliers : de la rue à la galerie, la Kaze'Art s'expose », *Le Parisien*, 2019. [En ligne], mis en ligne le 12 juillet 2019 à 13h59, consulté le 17/07/2023. URL : <https://www.leparisien.fr/hauts-de-seine-92/gennevilliers-de-la-rue-a-la-galerie-la-kaze-art-s-expose-12-07-2019-8115366.php>

l'isolement des habitants d'un territoire, de prévenir et réduire les exclusions et de renforcer les solidarités entre les personnes.³⁰² » Ainsi, il permet aux habitants de proposer un projet qui leur confère un rôle social. Agnès Fritz est revenue sur la naissance du projet :

Agnès Fritz : Tous les ans, nous on prépare une semaine de la diversité culturelle, cette semaine de diversité culturelle elle est thématisée, parce que sinon on s'ennuierait de travailler toujours sur les mêmes thématiques. Et cette année-là en 2009, la thématique de la diversité culturelle c'était le graff, le graffiti, le tag, l'art urbain en général.³⁰³

Compte tenu du thème, il semble cohérent de faire appel à un collectif de graffeurs genevillois, avec qui la ville a déjà collaboré. Une contrepartie était tout de même requise pour les exposants, qui devaient consacrer deux heures dans le but d'animer des ateliers autour du graffiti pour le public :

Agnès Fritz : Sur tout le long de la semaine en fin de compte, il y avait des ateliers qui étaient destinés aux enfants scolarisés, parce que c'est une semaine qui se déroule pendant la période scolaire, donc les enfants des écoles maternelles, élémentaires et collèges y accèdent, et puis les adultes et les enfants et les ados le soir après l'école. Et du coup toute la semaine il y avait des ateliers qui étaient destinés à découvrir l'art urbain. Il y avait plusieurs artistes qui sont intervenus.³⁰⁴

L'exposition présentait vingt-cinq à trente œuvres³⁰⁵ réalisées par les membres de l'association. Chacun ayant sa spécificité, les typologies d'objets étaient variées et allaient de la toile à la sculpture, en passant par les affiches. De plus, le centre continue de valoriser le graffiti par le biais d'ateliers destinés au jeune public.

La même année se déroulait l'exposition *Conquête urbaine : street art au musée = urban conquest : street art at the museum* du 6 avril au 3 novembre 2019 au musée des Beaux-Arts de Calais, dont le commissariat était assuré par des acteurs du marché de l'art, Mathilde et Gautier Jourdain de la Galerie Mathgoth à Paris. Les objets présentés étant exclusivement des œuvres d'ateliers, dans une

³⁰² « Espace culturel et social Aimé Césaire », *Ville-genevilliers*, s.d. [En ligne], consulté le 17/07/2023. URL : <https://www.ville-genevilliers.fr/382/sortir-et-bouger/les-espaces-sociaux-culturels/espace-culturel-et-social-aime-cesaire.htm>

³⁰³ Entretien conduit avec Agnès Fritz, Annexes Vol. I, Annexe 2, p. 16.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

exposition organisée par une galeriste, une dimension pécuniaire se reflète tout de même à travers cette implication dans un contexte muséal³⁰⁶.

L'exposition *Cyril Kongo sur le toit de la Grande Arche* organisée du 20 décembre 2019 au 22 mars 2020³⁰⁷ à l'Espace Culturel situé sur le Toit de la Grande Arche de La Défense³⁰⁸ est un cas intéressant à aborder. Il y a peu, l'exploitant City One a annoncé la fermeture définitive du lieu en raison de « [...] charges d'exploitation colossales liées à la complexité [...]»³⁰⁹ L'exposition était ouverte tous les jours de la semaine, et a donc duré 95 jours. Les prix allaient de sept euros pour les enfants entre trois et huit ans, dix euros pour les étudiants, douze euros pour les demandeurs d'emploi, les seniors³¹⁰, et les personnes à mobilité réduite, et quinze euros pour le plein tarif. Une entrée gratuite était instaurée pour les enfants de moins de trois ans³¹¹. L'exposition est toujours visible grâce à l'exposition virtuelle³¹², mais il est vrai que des questions persistaient malgré ce dispositif. C'est pourquoi l'entretien avec Kongo a permis de préciser certains points, notamment l'idée du projet initié par la directrice de l'époque :

Cyril Kongo : [...] Et elle était à New York quand je faisais la collection pour Chanel avec Karl Lagerfeld. Il y avait un défilé qui s'était fait au MET Museum.

³⁰⁶ Méry, *op. cit.*, p. 81-82.

³⁰⁷ Affiche de l'exposition *Cyril Kongo prend de la hauteur : quand le street art envahit le Toit de la Grande Arche*, 20 décembre 2019-20 mars 2020, Toit de la Grande Arche de la Défense, Puteaux, Annexes Vol. I, Annexe 32, p. 164.

³⁰⁸ Jérémy Pastor, « L'univers street-art de Cyril Kongo exposé au toit de la Grande Arche », *La gazette de la Défense*, 2019. [En ligne], mis en ligne le 20 décembre 2019, consulté le 16/04/2023. URL : <https://lagazette-ladefense.fr/2019/12/20/lunivers-street-art-de-cyril-kongo-expose-au-toit-de-la-grande-arche/>

³⁰⁹ Le Monde avec AFP, « Le toit de la Grande Arche de la Défense définitivement fermé au public », *Le Monde*, 2023. [En ligne], mis en ligne le 29 avril 2023 à 04h24, modifié le 29 avril 2023 à 12h11, consulté le 17/07/2023. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2023/04/29/le-toit-de-la-grande-arche-de-la-defense-definitivement-ferme-au-public_6171465_3246.html

³¹⁰ Les plus de soixante-cinq ans.

³¹¹ « Expo street-art - Cyril Kongo - Toit de la Grande Arche », *Destination.hauts-de-seine*, s.d. [En ligne], consulté le 17/07/2023. URL : <https://destination.hauts-de-seine.fr/expo-street-art-cyril-kongo-toit-de-la-grande-arche-hauts-de-seine.html>

³¹² Accès à l'exposition virtuelle : <https://mpembed.com/show/?m=qpBc8qMTprm&mt=1&info=details,hd,mdir,mdirsearch&logo=https://virtuapartner.com/wp-content/uploads/2020/03/logo-mpembed-expokongo.png&hr=0&minimap=0&h>

Donc avec mes œuvres et puis la collection, le défilé avec Pharrell, etc. Donc bon, très Chanel. Et elle a vu dans le *New York Times* un article qui me citait, et elle m'a contacté comme vous par Instagram. C'était l'envie de me chercher un peu plus sur les réseaux sociaux, donc elle m'a contacté par Instagram [...] ³¹³

Ce premier contact avec Kongo a permis l'organisation d'une exposition qui se démarque des précédentes, car entièrement consacrée à l'artiste et ses productions. Ses diverses collaborations avec les marques et son rapport avec des savoir-faire d'exceptions étaient représentés à travers soixante-dix-sept objets. Pour Kongo, ce fut une véritable épreuve afin de parvenir à remplir les 1200 m² offert par le lieu :

Cyril Kongo : [...] Non, mais de toute façon un lieu comme ça, il fallait que je puisse bien le remplir [...] De toute façon, c'est une expo qui m'a demandé beaucoup d'efforts, beaucoup d'investissements. L'accouchement n'a pas été facile, c'était un peu au forceps, mais ça l'a fait.³¹⁴

De 2020 à 2023, les lieux culturels et les approches ont continué de s'orienter peu à peu davantage vers le *writing*. Quelque temps après l'exposition de Kongo, la bibliothèque Simone de Beauvoir à Rouen organisait l'exposition *35 ans de graffiti et de street art à Rouen : 1990-2020* du 18 septembre au 31 octobre 2020. L'histoire du graffiti ainsi que des productions relevant de l'art brut et du street art y étaient exposées³¹⁵. Du 5 juin au 25 juillet 2021 se tenait l'exposition *BIG RETRO* à la Maison Folie³¹⁶ de Moulins à Lille. Chaque année depuis 2009, la Battle International de Graffiti à Lille regroupe les graffeurs à l'occasion de battles de graffiti. Cette exposition organisée par Arnaud Tabet, graffeur et chargé de mission pour l'association Call 911, est une rétrospective de ces dix années d'événements³¹⁷.

L'exposition qui se démarque en raison du sujet et de la nature des objets est *Sketch, de l'esquisse au graffiti* organisée par Taxie Gallery. La première étape à

³¹³ Entretien conduit avec Cyril Kongo, Annexes Vol. I, Annexe 5, p. 74.

³¹⁴ *Ibid*, p. 75.

³¹⁵ Accès à l'exposition virtuelle: https://rouenimpressionnee.fr/visite/Expo-RI.html?fbclid=IwAR3fctGLaWFFFIMHLGr6wz5kmu_QYYH4NXVFeAksxP3CtfX-FZVNI6QjTmA

³¹⁶ Un ensemble de lieux culturels qui sont basés sur la métropole lilloise, dans le Nord, le Pas-de-Calais, ainsi qu'en Belgique.

³¹⁷ Vidéo de l'exposition : *BIG Rétro - Exposition 2021 - Lille*, Association epsilon, 2021. [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube Association Epsilon le 6 septembre 2021, consulté le 29/08/2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Vm2YSeTFNio>

la cité musicale de Metz se déroulait du 3 juin au 12 septembre 2021³¹⁸, et était co-curatée par Valériane Mondot, Nicolas Gzeley et Myriama Idir. Le lieu est un syndicat mixte qui comprend l'Orchestre national de Metz Grand Est et l'établissement public de coopération culturelle Metz en Scènes. Trente ans du graffiti étaient illustrés dans cet espace de 280 m². Avec plus de 200 objets, l'exposition offrait une plongée dans les archives du domaine par le biais d'un médium peu exploité dans les expositions graffiti : l'esquisse préparatoire. L'idée de ce projet est née suite à un travail sur les dessins pour la galerie Albert Bourgeois située à Fougères :

Valériane Mondot: Tout bêtement parce que j'ai fait une exposition dans une galerie, plutôt centre culturel, qui m'avait demandé une exposition sur l'écriture [...] Et en faisant l'exposition je me suis dit, mais en fait je vais pas assez loin. J'avais besoin d'exprimer autre chose. Et je me suis dit, il faudrait que je fasse une exposition sur le sketch. [...] Et donc j'avais rassemblé pas mal de sketches anciens et récents d'artistes qui étaient autour de moi, ça s'était monté assez vite. [...]³¹⁹

Les esquisses ont donc permis à Valériane Mondot d'approfondir un nouvel axe du graffiti sur un territoire spécifique. De cette manière, l'attention a pu être portée exclusivement sur les graffeurs français, et non américains, pour mettre en avant le travail d'élaboration des lettrages et des combinaisons de couleurs :

Valériane Mondot : Et le but du jeu, c'était surtout pour moi d'amener les spectateurs à regarder la scène française parce que j'en avais marre à chaque fois que je montrais mes artistes, les collectionneurs tournaient les talons en disant « Bah t'as pas untel, t'as pas machin, t'as pas fait que Futura. Ah bah je regarde même pas. » Donc il y avait un petit chapitre d'introduction sur la scène américaine quand même, parce que ça vient quand même de là, on peut pas le nier, et tout le reste était sur la scène française, l'histoire du graffiti au travers du sketch.³²⁰

Contrairement au reste des expositions qui se veulent exclusivement historiques sur un thème plus large, que ce soit le hip-hop ou les arts urbains ; celle-ci s'est concentrée sur une pratique et un médium en particulier, le sketch sur papier pour raconter l'histoire des graffeurs français.

Toutefois, elle coïncide avec un gain d'intérêt de la part des institutions pour les dessins et les esquisses, ou plus largement les techniques préparatoires.

³¹⁸ Affiche de l'exposition *Sketch, de l'esquisse au graffiti*, 3 juin-12 septembre 2021, L'Arsenal, Cité musicale-Metz, Metz, Annexes Vol. I, Annexe 33, p. 165.

³¹⁹ Entretien conduit avec Valériane Mondot, Annexes Vol. I, Annexe 4, pp. 58-60.

³²⁰ *Ibid.*

Valériane Mondot a souligné ce phénomène et les raisons pour lesquelles ce médium est adéquat pour les expositions :

Valériane Mondot : Je trouve que le papier, dans le graffiti en tout cas, ils le font tellement de façon naturelle. Ils en ont pas peur du papier, alors que la toile tout de suite ils se disent « Ah bah galerie, collectionneur, vente, argent pas argent, machin » et du coup ça les bloque sur pas mal de choses. Donc c'était un super moment et ça a beaucoup plu parce que les gens [...] se sont rendus compte qu'un graff dans la rue c'était pas facile quoi. [...] Enfin voilà, c'était pour montrer au grand public que c'était pas un art anodin [...] Et là, ce qui m'a aussi surpris c'est que justement je pense que j'étais arrivée au bon moment, au moment où ils étaient prêts à partager cette histoire-là. Je l'aurais fait dix ans avant, j'aurais pas eu autant de matière, parce que là l'exposition n'a été constituée que des archives des artistes eux-mêmes.³²¹

Cet intérêt commun a permis à l'exposition de prendre part à ces réflexions qui s'inscrivent dans une logique plus large. La différence avec les expositions de dessins préparatoires d'artistes déjà instaurés dans l'histoire de l'art étant que les graffeurs eux ne le sont pas tous. L'exposition a donc influencé les visiteurs qui ont découvert un nouveau pan, pourtant conséquent et fondateur du graffiti. De plus, ce support est déjà présent dans la pratique du graffiti, ce qui favorise les graffeurs à les présenter puisqu'ils les possèdent déjà, contrairement à la toile qui est un médium dont peu de graffeurs se saisissent.

Une légitimité du mouvement se dégage compte tenu des dimensions de recherches et de techniques imposées par ces sketches ; qui vont à l'encontre de l'idée selon laquelle le tag et le graffiti sont des actes anodins. Par ailleurs, elle coïncide avec une volonté de s'exprimer de la part des graffeurs, rendant leur collaboration et implication à ce type d'événement davantage aisées ; et en laissant leurs différends de côté pour laisser place à une volonté commune qui est de valoriser la pratique.

Le titre a été adapté par *Sketch, de l'esquisse au graffiti | 30 ans d'histoire du graffiti* pour la seconde étape à Fluctuart à Paris du 13 octobre 2021 au 6 mars 2022³²². Cette fois-ci, elle était co-curatée par Valériane Mondot et Darco, après avoir vu la première étape à Metz. Les visiteurs, qu'ils soient novices ou passionnés, ont continué d'approfondir leurs réflexions au sujet du graffiti :

³²¹ *Ibid.*

³²² Affiche de l'exposition *Sketch, de l'esquisse au graffiti | 30 ans d'histoire du graffiti*, 13 octobre 2021-6 mars 2022, Fluctuart, Paris, Annexes Vol. I, Annexe 34, p. 165.

Darco : Dans l'exposition *Sketch*, en tout cas celle de Fluctuart, j'avais été consultant pour le montage et effectivement lors de l'exposition à Metz, déjà je m'étais rendu compte alors que pour moi c'est normal, mais je n'y avais jamais pensé en fait, la plupart des gens pensent que ce type de graffiti se fait de façon totalement spontanée et que des gamins avec des bombes à la main font un peu n'importe quoi sur des murs, puisqu'on comprend rien de toute façon. Et je me suis rendu compte de ça en faisant ces expositions. Et du coup la galeriste m'avait demandé de travailler sur la deuxième exposition à Paris qui mettait vraiment l'accent sur ce travail [...] ³²³

L'itinérance de l'exposition a permis d'élargir le propos à l'occasion de la seconde étape, tout en l'accompagnant de dessins inédits, exposés pour la première fois :

Darco : [...] Après, celle de Metz c'était un premier jet et c'était aussi basé un petit peu sur la scène du local, mais après pour pousser plus loin et y intégrer encore plus des questions historiques du coup, sur Fluctuart c'était pas mal d'intégrer ça. Et du coup il y avait des sketchs de personnes qui n'ont jamais été exposés ou très très rarement. Après je pense que c'est quelque chose qui peut se pousser très très loin en fait. Là c'était un peu un premier jet qui a déjà fait un peu de boulot, mais c'est quelque chose qui à mon sens est très intéressant d'intégrer dans le travail. ³²⁴

Le mouvement hip-hop continue d'être au centre des expositions. Du 17 décembre 2021 au 24 juillet 2022, le Musée de la musique - Philharmonie de Paris célébrait le mouvement dans l'exposition *Hip-Hop 360 Gloire à l'art de rue*. Par ailleurs, l'exposition des esquisses impulsée par Valériane Mondot a favorisé la présence de ces sketchs dans une exposition sur le thème du dessin. Organisée à la Halle Saint-Pierre à Paris, l'exposition *Hey ! Le dessin* sous le commissariat de Anne Richard, qui souhaitait offrir « [...] une large visibilité à des arts porteurs d'une esthétique contemporaine dans laquelle l'énergie créatrice de la contre-culture est une force double de proposition et de contestation. ³²⁵ » Lors de notre entretien, Valériane Mondot a expliqué les raisons de la présence des esquisses dans cette exposition :

Valériane Mondot : J'ai collaboré à l'exposition. C'est Anne Richard que je connais depuis vingt ans, qui avait eu autrefois une galerie graffiti [...] elle connaît un peu effectivement le graffiti pour l'avoir traversé à une époque. [...] Et quand elle a voulu

³²³ Entretien conduit avec Darco, Annexes Vol. I, Annexe 1, p. 8.

³²⁴ *Ibid.*, p. 9.

³²⁵ « Hey ! Le dessin », *Halle Saint Pierre*, 2023. [En ligne], mis en ligne le 3 janvier 2023, consulté le 20/02/2023. URL : <https://www.hallesaintpierre.org/2022/01/03/hey-le-dessin/> Voir aussi : *Hey ! Le dessin*, Martine Lusardy, Anne Richard, Zoé Forget, (et al.), cat. expo, (Exposition, Paris, Halle Saint Pierre, 22 janvier-30 décembre 2022), Paris, Hey ! modern art & pop culture publishing, 2022.

faire son exposition sur le dessin, forcément elle a pensé à faire une partie quand même assez intéressante sur le graffiti. [...] C'est elle qui a fait le choix des œuvres, etc.³²⁶

À cette même période, l'extension du Centre Pompidou à Metz présentait du 6 novembre 2021 au 21 février 2022 l'exposition *Écrire c'est dessiner*, développée par l'artiste, poète et écrivaine Etel Adnan avant sa disparition. À l'inverse du dessin, c'est le geste de l'écriture qui est abordé. L'ensemble *Tracés directs* et *Tableau noir* de Lek et Sowat étaient exposés pour la première fois dans une exposition du musée.

Tandis que la Ville de Paris poursuit son combat contre les dégradations de biens, une exposition d'arts urbains avait lieu dans la salle Saint-Jean de l'Hôtel de Ville. Initialement prévue du 15 octobre 2022 au 11 février 2023, elle fut prolongée une première fois jusqu'au 25 mars 2023, puis jusqu'au 3 juin 2023. Intitulée *CAPITALE(S) : 60 ans d'art urbain à Paris*³²⁷, son commissariat était assuré par plusieurs acteurs du milieu, Magda Danysz, Elise Herszkowicz, Nicolas Laugero Lasserre et Marko93. L'exposition était en partenariat avec les archives INA, l'entreprise Mastercard, la société de location de matériels de bâtiment et travaux publics Loxam, ETC Audiovisuel, les marques Posca, Pebeo, Montanacans, la maison de vente aux enchères Artcurial, l'enseigne BHV MARAIS, le journal *Paris Match*, le magazine *Le Bonbon*, *Konbini*, et le site internet *Time Out*³²⁸.

De nombreux artistes issus de divers courants et périodes étaient présentés dans l'intention de retracer soixante ans d'histoire d'arts urbains en France. Dans un article, Nicolas Laugero Laserre dit avoir « [...] essayé d'être la mémoire de ce mouvement³²⁹ ». Le public retrouvait donc des œuvres d'artistes ayant commencé leurs pratiques de rue durant les années 1960-70 tels que Villeglé, Zlotykamien, Ernest Pignon-Ernest, Jean Faucheur, Mesnager, Miss.Tic, ou encore Blek le Rat.

³²⁶ Entretien conduit avec Valériane Mondot, Annexes Vol. I, Annexe 4, p. 66.

³²⁷ Affiche de l'exposition *CAPITALE(S)*, 15 octobre 2022-3 juin 2023, Hôtel de Ville, Paris, Annexes Vol. I, Annexe 35, p. 166.

³²⁸ Ville de Paris, *CAPITALE(S) Dossier de presse*, 2022. pp. 12-18.

³²⁹ Pierre de Baudouin, « "Capitale(s)" : l'histoire du street art parisien graffée sur les murs de l'hôtel de ville », *France3-regions*, 2022. [En ligne], mis en ligne le 14 octobre 2022 à 17h11, consulté le 21/07/2023. URL : <https://france3-regions.francetvinfo.fr/paris-ile-de-france/paris/capitale-s-l-histoire-du-street-art-parisien-graffee-sur-les-murs-de-l-hotel-de-ville-2635492.html>

À leurs côtés étaient également présentés des graffeurs ou des artistes issus du graffiti, tels que Speedy Graphito, Jef Aérosol, Bando, Ash, JayOne, SKKI, Mambo, Nasty, Slice, Psyckoze, Lokiss, Shoe, Futura, A-One, Rammellzee, JonOne, André, L'Atlas, O'Clock, Tanc, Lek, Sowat, Pest, Vive La Peinture... Et d'autres artistes urbains tels que Rero, Dran, YZ, Mosko, Ludo, Surface Active, Captain Fluo, Edmond Marie Rouffet, Invader, Shepard Fairey, JR, Vhils, Swoon, Banksy, C215, Tarek Benaoum, El Seed, Levalet, Madame, Greky, Sébastien Preschoux, Romain Froquet, 9eme Concept, et Les Francs Colleurs. L'exposition comprenait également des installations numériques, ainsi que des interventions *in situ* dont Marko93 était en charge. Avec son expérience dans l'organisation de P(H)arcourt, sans compter celle du graffiti, il est donc cohérent que Thomas Fansten ait fait appel à ce dernier pour la mise en œuvre de ce projet ; qui a subi des changements et que Marko93 a surmonté en proposant des interventions *in situ* dans le parcours d'exposition. Néanmoins, ces interventions étaient soumises à une validation de la part de l'ensemble des organisateurs, uniquement basée sur les appréciations de chacun, et non sur des critères prédéfinis :

Marko93 : [...] il n'y avait pas vraiment de critères. Il fallait que ce soit des artistes qui avaient ramené quelque chose aussi. Soit dans le style, dans la démarche, etc. Et donc il y a eu pas mal d'artistes déjà reconnus qui exposent beaucoup, qui sont certains *bankable* aussi. Et en ce qui me concerne, j'ai voulu prendre un petit peu le contre-pied de ça et proposer des artistes qui ne sont pas sous les flashes des projecteurs. Donc des mecs qui n'exposent pas forcément, des mecs pas hyper connus du super grand public. Très connus dans le milieu, mais pas forcément, parce qu'ils n'exposent pas comme certains.³³⁰

Malgré ce manque de critères prédéfinis, il est possible de souligner les critères émis lors de la validation : un intérêt historique et/ou artistique ainsi qu' une notoriété dans le monde de l'art et notamment du marché de l'art, le tout selon le point de vue des organisateurs, qui sont galeristes et collectionneurs. Marko93 a tout de même tenu à présenter des artistes en dehors de ces critères. L'exposition s'est prolongée du 7 au 9 juillet 2023 à La Place avec pour titre *After Capitale(s)*³³¹. Il était question d'aborder les archives numériques, tout en

³³⁰ Entretien conduit avec Marko93, Annexes Vol. I, Annexe 10, p. 129.

³³¹ Photographie d'un affichage sauvage pour l'exposition *L'AFTER CAPITALE(S)*, 7-9 juillet 2023, La Place, centre culturel Hip-Hop, Paris, Annexes Vol. I, Annexe 36, p. 166.

présentant des réalisations de certains acteurs, notamment franciliens, du milieu³³².

Depuis 2022, les expositions se succèdent dans de nombreux lieux culturels, davantage publics que privés, coïncidant ainsi avec les cinquante ans du hip-hop et les soixante-ans des arts urbains. Le Palais de Tokyo continue de se positionner comme précurseur en termes de discours expographiques. Inaugurée le 16 juin 2023, l'exposition *La morsure des termites*, prévue jusqu'au 7 janvier 2024³³³, met en face à face le graffiti et l'art contemporain dans l'optique de révéler les influences mutuelles de ces domaines. Le musée La Piscine à Roubaix consacre quant à lui une exposition entièrement dédiée à JonOne.

Ainsi, l'historique a retracé soixante-dix expositions organisées depuis 1989 en France. Dans l'ensemble, ce constat a également soulevé la diversité des lieux culturels qui sont des musées, des centres d'art, des centres culturels, ainsi que d'autres types de lieux tels que des bibliothèques, des structures disciplinaires, des sites patrimoniaux, des Micro-Folies, et une scène nationale.

III. Le graffiti exposé

La pluralité des lieux culturels a mis en avant un éventail d'organisations et d'expositions temporaires qui ont présenté du graffiti depuis 1989. Les collections ainsi que les types d'objets, les registres et schémas scénationnels, les scénographies et les supports de discours sont étudiés dans cette partie.

Ces analyses se limitent aux expositions suivantes : *Futura 2000 : œuvres récentes* au musée de Vire (1989), *Graffit'ART* à la BPI (1991), *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement* à la Fondation EDF (2014), *Paris History x Of Graffiti* à La Place, centre culturel Hip-Hop (2016), l'exposition *Collective Kaze'art* à l'Espace Aimé Césaire (2019), *Cyril Kongo prend de la hauteur : quand le street art envahit le Toit de la Grande Arche* au Toit de la Grande Arche de la Défense (2019), *Sketch, de l'esquisse au graffiti* à L'Arsenal, Cité musicale-

³³² « L'After Capitale(s) », Paris, 2023. [En ligne], consulté le 24/06/2023. URL : <https://www.paris.fr/evenements/l-after-capitale-s-37305>

³³³ « LA MORSURE DES TERMITES », Palais de Tokyo, s.d. [En ligne], consulté le 15/06/2023. URL : <https://palaisdetokyo.com/exposition/la-morsure-des-termites/>

Metz et à Fluctuart (2021), ainsi que *CAPITALE(S)* à l'Hôtel de Ville de Paris (2022)³³⁴.

A. Les types d'objets et les collections

Les expositions sont constituées d'archives-objets et d'objets d'art provenant de collections variées, qu'elles soient publiques et privées, tant au niveau national qu'international. Mais qu'en est-il de leur présentation dans les expositions ? Au-delà de ces types d'objets, à quelles collections appartiennent-ils précisément ?

A.1. Les objets exposés

Plusieurs types d'objets sont sélectionnés par le commissaire d'exposition pour servir l'expographie. Parmi eux se trouvent l'archive-objet et l'objet d'art, qui cohabitent de plus en plus avec des dispositifs numériques.

A.1.1. L'archive-objet

Le premier chapitre a souligné l'importance des archives et de leurs conservations, attardons-nous désormais sur leur exploitation dans les expositions temporaires.

Les archives-objets, de natures diverses, sont nombreuses au sein des expositions, en particulier lorsqu'il est question du traitement du *writing*, de sa naissance à son exportation en France. Les expositions *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement* à la Fondation EDF (2014), *Paris History x Of Graffiti*, au centre Fleury Goutte d'or Barbara et à La Place (2016), *Sketch, de l'esquisse au graffiti*, à l'Arsenal et à Fluctuart (2021), ainsi que *CAPITALE(S)* à l'Hôtel de Ville de Paris (2022) ont toutes présenté des archives du graffiti qui témoignent de la pratique et qui illustrent son histoire.

L'exposition à la Fondation EDF présentait des peintures aérosol, un ghetto blaster, des photographies prises à New York, ainsi que des livres et des articles de

³³⁴ Grille d'analyse des expositions analysées dans le cadre de cette recherche, Annexes Vol. I, Annexe 47, pp. 179-204.

revues spécialisées³³⁵. Dans *Paris History x Of Graffiti*, une centaine d'objets étaient exposés, tels que des collections de bombes, des clés de métros, des encres, des vêtements, des accessoires... Ainsi que plus de 5 000 photographies selon Koma³³⁶.

Dans un entretien accordé à INA, Magda Danysz insistait sur l'importance des archives et de leur exposition³³⁷. Ainsi, *CAPITALE(S)*, présentait des objets d'archives de Nicolas Gzeley du centre ARCANES, disposés dans des vitrines. Des publications, éphémères, carnets de croquis, photographies, documents judiciaires, vidéos, articles de presse, produits dérivés et objets divers constituaient ces archives. Plus précisément, on y retrouvait une boucle de ceinture REKA et VISION, un appareil photo Kodak, des articles de journaux et de presses, des photographies, des croquis, un pins du logo de la RATP, un gant, un cahier de croquis, un exemplaire de l'ouvrage *Kapital, un an de graffiti à Paris*³³⁸, des caps, des cartes de fidélités de magasins de bombes aérosol, des flyers - Little MC jeudi 4 avril au gymnase E. Galois à Nanterre -, une lettre du département juridique des affaires pénales de la RATP datée du 20 octobre 1995 - qui stipule : « Nous vous rappelons que le 14 octobre 1995, vous avez été interpellé pour avoir apposé des graffiti à la station « Rue de la Pompe ». De ce fait, vous avez occasionné à la RATP un préjudice s'élevant à la somme de 20 046,56 F. » - et un exemplaire DVD du film *Dirty Handz : Destruction of Paris city*. Au-dessus de la vitrine se trouvaient cinq photographies, ainsi que des

³³⁵ Photographie de la partie historique de #StreetArt, *l'innovation au cœur d'un mouvement*, 4 octobre 2014-1er mars 2015, Fondation EDF, Paris, Annexes Vol. II, Annexe 5 à 8, pp. 7-9.

³³⁶ Entretien conduit avec Koma, Annexes Vol. I, Annexe 9, pp. 119-120. Photographies de l'exposition, Annexes Vol. II, Annexe 9 à 22, pp. 9-16.

³³⁷ Julien Boudisseau, « INTERVIEW - L'INA est partenaire de la grande exposition «CAPITALE(S)» qui retrace 60 ans d'art urbain à Paris. Rencontre avec la co-commissaire, la célèbre galeriste Magda Danysz, qui a déniché dans nos archives un pan de cette histoire. », *Institut national de l'audiovisuel*, 2022. [En ligne], mis en ligne le 12/10/2022, consulté le 20/11/2022. URL : <https://www.ina.fr/actualites-ina/art-urbain-paris-magda-danysz-graffiti>

³³⁸ Julien Malland, Gauthier Bischoff, ECR, *Kapital, un an de graffiti à Paris*, Paris, Alternatives, 2000.

bombes de peinture aérosol et des masques de protections utilisés par les graffeurs, qui proviennent de la collection personnelle de Nicolas Gzeley³³⁹.

Pourtant, lors d'un entretien avec Pauline Méry, celui-ci avait abordé la pertinence de ce type d'objets et l'intérêt de les présenter : « [...] des objets c'est quand même plus sympa à voir sous vitrine mais qu'est-ce que ça apporte ?³⁴⁰ » Selon lui, ces objets pourraient être substitués par des photographies. Ces archives-objets étaient entassées les unes sur les autres, sans distinctions entre elles, et sans informations au-delà de la nomination des types d'objets présentés et de la provenance. Il convient de se demander, quel est l'intérêt de présenter ces objets de cette manière, en privant le visiteur de toutes informations pouvant faciliter la perception de sens ? Afin d'apporter une compréhension de la pratique, un panneau dédié à la présentation d'ARCANES était disposé à côté de la vitrine. Celui-ci était accompagné d'un exemple de description archivistique proposée par le centre, qui consiste en une photographie avec sa description - qui comprenait les informations suivantes : le type de document, une description, l'auteur, la date de réalisation, les dimensions, le domaine, la discipline, la technique de réalisation, le type de lieu, la localisation, le support, l'activité (légal ou illégal) -, une analyse du lettrage, de la technique et des matériaux, des comparaisons, ainsi qu'un entretien conduit avec l'auteur, dans lequel est fourni un récit de la réalisation de la pièce et de la méthode d'archivage par la photographie³⁴¹.

Cette exploitation et exposition de l'archive-objet prend une autre dimension dans *Ouvrez le Mausolée* de Lek et Sowat³⁴². Dans *CAPITALE(S)*, trois cimaises étaient dédiées à cette installation composée de cent-vingt archives recueillies sur le lieu de leur projet intitulé *Mausolée*. L'idée de départ étant de présenter le film, le duo a souhaité exposer les archives dont une partie était

³³⁹ Photographie dans la partie « L'année 1982 » de l'exposition *CAPITALE(S) : 60 ans d'art urbain à Paris*, 15 octobre 2022-3 juin 2023, Hôtel de Ville de Paris, Paris, Annexes Vol. II, Annexe 24 et 25, p. 17.

³⁴⁰ Méry, *op. cit.*, 2021, p. 85.

³⁴¹ Photographies de l'exposition *CAPITALE(S) : 60 ans d'art urbain à Paris*, 15 octobre 2022-3 juin 2023, Hôtel de Ville de Paris, Paris, Annexes Vol. II, Annexe 23 à 29, pp. 17-19.

³⁴² Photographie de l'installation *Ouvrez le Mausolée !* de Lek et Sowat dans l'exposition, *CAPITALE(S) : 60 ans d'art urbain à Paris*, 15 octobre 2022-3 juin 2023, Hôtel de Ville de Paris, Paris, Annexes Vol. II, Annexe 30, p. 20.

présentée à une de leur rétrospective. Ce choix les distingue compte tenu de l'espace dans lequel se trouvent leurs travaux, qui se situe dans la dernière partie de l'exposition, pourtant intitulée « 28 œuvres inédites » ; et qui est en réalité déployée dans l'ensemble de l'espace car des interventions *in situ* sont présentes tout le long. Les archives qui proviennent du *Mausolée* étaient composées d'affaires personnelles telles que des lettres, des dessins d'enfants ainsi que diverses signalétiques et panneaux :

Sowat : [...] on a ramené ce qu'on appelle nos archives, une partie de nos archives autour du *Mausolée*. [...] Donc ce qu'on a fait, c'est qu'on a désigné l'espace, on a fait en sorte que ça soit une espèce de cheminée si tu veux, ça monte assez haut. [...] il y a aussi des photos qu'on a prises nous dans le *Mausolée*, on avait fait plein de photos au polaroid qu'on avait conservées [...] On avait fait venir des photographes, notamment Nicolas Gzeley, qui a participé ailleurs dans l'exposition [...] C'est à la fois de la photo imprimée et puis des choses récupérées sur le site et exposées tout autour du film.³⁴³

Les objets récupérés sur le site du bâtiment ont été mis en relation avec leur film et photographies. Lek a expliqué ce choix qui leur confère une position d'archiviste :

Lek : Justement, on voulait plus avoir cette position d'archivistes [...], on a toujours envie de montrer qu'on sait peindre, mais là on s'était dit, on va montrer autre chose. On va montrer autre chose et ce qui est important, c'est justement nos archives, mais c'est comme si on voulait aussi donner une tonalité pour d'autres personnes et dire bah c'est ça aujourd'hui qui est important. [...] Certes, on sait peindre, mais on a vraiment envie de présenter notre travail différemment.³⁴⁴

A.1.2. L'objet d'art

En dépit des aprioris concernant le graffiti et son exposition à l'intérieur des lieux culturels, il s'avère que nombreuses d'entre elles présentaient des objets d'art. Après tout, c'est de cette manière que le graffiti était exposé pour la première fois en 1989 à l'exposition *Futura 2000 : œuvres récentes*, à travers une trentaine ou une quarantaine de peintures de l'artiste issues de diverses collections³⁴⁵. Les photographies de Cécilia Otero bénéficiaient du même traitement dans *Graffiti'ART* en 1991.

³⁴³ Entretien conduit avec Lek et Sowat, Annexes Vol. I, Annexe 3, pp. 42-43.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ D'après l'entretien conduit avec Jean-Louis Bouillère. Néanmoins, le catalogue d'exposition comprenait vingt objets.

L'exposition *Cyril Kongo prend de la hauteur : quand le street art envahit le Toit de la Grande Arche* en 2019 était similaire à celles-ci. Toutefois, Kongo explorait son travail et sa démarche dans ces univers, et notamment les savoir-faire³⁴⁶. Cet aspect se reflète également avec les objets présents dans la collection *Tag et Graff*, qui conserve un carré de soie Hermès designé par l'artiste. Dans le même esprit, *Collective Kaze'art* en 2019 était aussi une exposition d'objets d'art qui présentait les œuvres des artistes de l'association³⁴⁷.

Les autres expositions proposaient une hybridation avec des objets d'archives et des objets d'art. Ce fut le cas dans les expositions *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement* en 2014, et *CAPITALE(S)* en 2022. La première était orientée vers les innovations numériques, mais a exposé des œuvres de graffeurs, telles qu'une toile de Crash et une de Dondi White³⁴⁸. La seconde a permis aux visiteurs de voir plusieurs œuvres réalisées par des graffeurs connus tels que Nasty, JayOne, JonOne... Plusieurs dessins préliminaires accompagnés de clichés montrant la pièce finale après son exécution étaient exposés³⁴⁹. Dans une démarche semblable, mais davantage élaborée, l'exposition *Sketch, de l'esquisse au graffiti* en 2021, présentait des esquisses provenant d'archives de graffeurs à la fois en temps qu'archive-objets et objet d'art³⁵⁰.

³⁴⁶ Photographie dans l'exposition *Cyril Kongo prend de la hauteur : quand le street art envahit le Toit de la Grande Arche*, 20 décembre 2019-20 mars 2020, Toit de la Grande Arche de la Défense, Puteaux, Annexes Vol. II, Annexe 31, p. 20.

³⁴⁷ Photographies dans l'exposition *Collective Kaze'Art*, 24 mai-19 juin 2019, Espace Aimé Césaire, Gennevilliers, Annexes Vol. II, Annexe 32 à 33, p. 21.

³⁴⁸ Photographies de la partie historique de *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement*, 4 octobre 2014-1er mars 2015, Fondation EDF, Paris, Annexes Vol. II, Annexe 5 à 8, pp. 7-9.

³⁴⁹ Photographie de la cimaise dédiée aux esquisses dans la partie « Stalingrad » de l'exposition *CAPITALE(S) : 60 ans d'art urbain à Paris*, 15 octobre 2022-3 juin 2023, Hôtel de Ville de Paris, Paris, Annexes Vol. II, Annexe 34, p. 22.

³⁵⁰ Photographies de l'exposition *Sketch, de l'esquisse au graffiti*, 3 juin-12 septembre 2021, L'Arsenal, Cité musicale-Metz, Metz, Annexes Vol. II, Annexe 35 à 40, pp. 23-25. Et photographies de l'exposition *Sketch, de l'esquisse au graffiti | 30 ans d'histoire du graffiti*, 13 octobre 2021-6 mars 2022, Fluctuart, Paris, Annexes Vol. II, Annexe 41 à 44, pp. 26-27.

A.1.3. Les dispositifs numériques dans les expositions

Avec l'évolution des moyens numériques, ces dispositifs font de plus en plus leur apparition dans les expositions. Les projections de vidéos étaient déjà exploitées, mais l'exposition *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement* a mis cet aspect au cœur de son propos.

Les dispositifs numériques étaient nombreux dans l'exposition *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement*, car d'une part cela est en adéquation avec le caractère de l'institution ; d'autre part, car le propos de l'exposition était de présenter les évolutions des arts urbains et plus spécifiquement dans une branche qui exploite le numérique comme médium.

Toujours dans cette volonté de présenter les évolutions numériques et digitales, la Ville de Paris va plus loin et envisage ce dispositif comme un « futur possible pour l'art urbain³⁵¹ » dans l'exposition *CAPITALE(S)*. La partie intitulée « Nouvelles directions » mettait à disposition du public le dispositif *Picturae*, proposé par l'entreprise Smart Machines, qui permettait de faire du bombage digital à la fin de l'exposition³⁵². Deux expériences immersives étaient également présentées : *Le cinquième mur*, qui se déployait dans l'ensemble du parcours de l'exposition et consistait à un « StoryTelling interactif et ludique³⁵³ » des artistes Kashink, Kraken et Madame. Ces derniers ont réalisé trois œuvres virtuelles dissimulées dans l'exposition, et visibles par le visiteur seulement après avoir trouvé les indices à scanner avec son smartphone. Un dernier dispositif se distingue du reste de l'exposition : la *GRAFF BOX* de Cristobal Diaz, présentée comme étant une « expérience esthétique et immersive inédite³⁵⁴ ». Des sketches et des tags sont réalisés sur un calque directement posé sur un procédé de prise de

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² Photographie du dispositif numérique *Picturae* dans l'exposition *CAPITALE(S) : 60 ans d'art urbain à Paris*, 15 octobre 2022-3 juin 2023, Hôtel de Ville de Paris, Paris, Annexes Vol. II, Annexe 45, p. 28.

³⁵³ Ville de Paris, *op. cit.*, 2022. p. 14.

³⁵⁴ Ville de Paris, *CAPITALE(S) Dossier de presse*, 2022. p. 8.

vue singulier³⁵⁵. Une vidéo rassemble ces exécutions, qui tapissent les cimaises de part et d'autre de l'écran³⁵⁶. Cette installation se situe au carrefour de l'archive-objet, l'objet d'art, et le dispositif numérique. En effet, celui-ci conserve la trace des graffeurs à travers une manière singulière qui permet de s'exposer en tant qu'installation « immersive ».

A.2. Les collections

Les objets présentés dans ces expositions sont issus de diverses collections, privées et publiques, qui témoignent d'une forte présence du marché de l'art.

A.2.1. Les collectionneurs privés et les galeries d'art

Les objets des collectionneurs privés et des galeries d'art sont nombreux dans les expositions temporaires.

L'exposition *Futura 2000 : œuvres récentes* au musée de Vire exposait vingt toiles de l'artiste américain, dont *That's twice I rocked you*, déjà inscrit comme étant conservé au musée de Vire. Le catalogue d'exposition rend compte de la liste des tableaux exposés : un tableau appartenait au musée, neuf tableaux faisaient partie de la collection de Philippe Briet, et deux tableaux appartenaient à l'artiste. Le reste des tableaux étaient issus d'autres collectionneurs internationaux³⁵⁷ : Laury et Mark Newhouse (deux tableaux), Françoise et Arnaud de l'Épine (un tableau), Flavie et Gérard Sibourd Baudry (un tableau), Madame Mauice Sallé (un tableau), Odile et Georges Courges (un tableau), ainsi que deux tableaux d'une collection particulière dont le nom n'est pas mentionné³⁵⁸.

Les objets de l'exposition *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement* à la Fondation EDF sont issus de collections similaires. La collection de Patrick

³⁵⁵ Photographie de la salle dédiée à la *GRAFF BOX* de Cristobal Diaz, Vidéo, encre sur calques, dans l'exposition *CAPITALE(S) : 60 ans d'art urbain à Paris*, 15 octobre 2022-3 juin 2023, Hôtel de Ville de Paris, Paris, Annexes Vol. II, Annexe 46, p. 28.

³⁵⁶ Les calques étaient attachés horizontalement et verticalement sur des fils avec des pinces.

³⁵⁷ New York, Paris, et Abidjan.

³⁵⁸ *Futura 2000 : œuvres récentes*, Elisabeth Hess, cat. expo, (Exposition, Vire, Musée de Vire, 4 mars-30 avril 1989), Vire, Musée de Vire, 1989.

Vogt constituée de publications, spécialisées ou non sur le graffiti, était la plus présente dans la partie sur le graffiti. Des disques 33 tours de rap étaient également exposés. Une toile de Futura intitulée *Orbting our emisphere* exécutée en 1990 appartenait à la collection AC. et H. Parado. Six tirages argentiques d'Henry Chalfant, dont *Min in new lots* et *Min at City Hall* datés de 1981, ainsi qu'une toile de Dondi White, *Negro painter* exécutée en 1983, appartenaient à la collection Speerstra, une galerie d'art située à Paris. Une autre galerie spécialisée dans les arts urbains, la galerie Brugier Rigail également située à Paris, possédait une toile de Crash réalisée en 1985. Des prêts du musée Electropolis à Mulhouse tels que le ghetto blaster, l'ordinateur ainsi que le scanner à diapositives étaient présents. La présence de la collection Speerstra s'explique en raison des liens qu'entretient Jérôme Catz avec le collectionneur, qui possède de nombreuses œuvres qui retracent l'histoire du *writing* et son évolution :

Jérôme Catz : Moi je suis bien pote avec Willem, c'est lui qui me prête ses pièces, c'est eux qui ont la collection mondiale du graffiti. Ils ont bien plus à eux que les Américains ensemble. Bon j'exagère un peu en disant ça. C'est monstrueux, ils ont toutes les pièces historiques.³⁵⁹

Cette présence des collections de galeristes et de collectionneurs est saillante dans l'exposition *CAPITALE(S)*. En effet, la galerie de la co-commissaire Magda Danysz présentait divers objets, notamment une sculpture de Vhils intitulée *Camada Series #04* et exécutée en 2018. La Taxie Gallery a prêté le blackbook de Dize, la commissaire-priseur Chloë Collin de la maison de vente aux enchères FauveParis a prêté le procès-verbal de Cockney en 2012, Alain-Dominique Gallizia un sketch de Ash, une toile de JayOne intitulée *Crack pipin*, et une toile exécutée en 1997 par André. Des collections privées non spécifiées ont également prêté des objets, comme ce fut le cas de la matrice de pochoir *Stencil* de Futura.

³⁵⁹ Entretien conduit avec Jérôme Catz, Annexes Vol. I, Annexe 8, p. 106.

A.2.2. Les collections des protagonistes

Afin d'enrichir les objets exposés, les collections des protagonistes sont présentes dans plusieurs de ces événements.

Deux toiles provenant de la collection de l'artiste étaient exposées dans *Futura 2000 : œuvres récentes*, telle que la peinture *Kubrick Ressen* exécutée en 1988. L'exposition *Paris History x Of Graffiti* a fait appel à divers protagonistes pour les prêts d'objets, notamment Dan du Ticaret Shop pour les vêtements et les accessoires, mais également les photographies. Les problèmes que celles-ci ont causés pour savoir qui en était à l'origine a été abordé :

Koma : [...] En fait, les gens que j'ai appelés c'est des photographes. Je savais que Comer avait fait le livre *Paris City graffiti*. Il a fait des bouquins sur le graffiti, il a beaucoup d'archives et de photos, donc j'ai appelé Comer. Marco la photo, qui était un des plus actifs. Je suis passé par les photographes de chaque période [...] À chaque fois il y a un photographe qui sortait un peu plus du lot qui en a fait un peu plus que les autres. [...] ³⁶⁰

Les photographes assidus du graffiti, comme Marco la photo, ont permis de conserver une grande partie de l'histoire de la pratique. Celles-ci font l'objet de problématiques de droits d'auteurs, car plusieurs protagonistes possèdent et exploitent les mêmes photographies. Les expositions *Collective Kaze'art* et *Cyril Kongo prend de la hauteur : quand le street art envahit le Toit de la Grande Arche* présentaient exclusivement les objets des artistes. Toutefois, ces expositions étaient pour eux l'occasion de vendre leurs réalisations, dans un lieu culturel. Il est donc nécessaire de souligner cette différence car l'intention étant de vendre des œuvres, celle-ci justifie la présence exclusive des collections des protagonistes.

Dans *Sketch, de l'esquisse au graffiti* à l'Arsenal et à Fluctuart, les objets présentés ne venaient pas uniquement de la Taxie Gallery. Comme relaté par les deux organisateurs, des collectionneurs ainsi que des artistes ont participé à l'exposition en prêtant leurs objets. Ce point a permis de mettre en avant non pas leur valeur marchande, mais la technique et le développement de la pratique, sans compter les relations qui ont pu s'établir et/ou s'apaiser à cette occasion, comme

³⁶⁰ Entretien conduit avec Koma, Annexes Vol. I, Annexe 9, pp. 116-117.

relevé par Darco : « Ce qui était intéressant c'était d'intégrer et d'associer autant d'artistes qui ont bien voulu jouer le jeu.³⁶¹ »

CAPITALE(S) à l'Hôtel de Ville de Paris exposait également des objets issus des collections des protagonistes, telles que la collection de Nicolas Gzeley avec l'ensemble de bombes de peinture aérosol, les masques de protection, ainsi que les documents d'archives, aux côtés de ceux de Gauthier Bischoff. L'espace réservé à Lek et Sowat présentait leurs archives du *Mausolée*. De plus, les esquisses présentées provenaient parfois de collections de graffeurs, de Ash par exemple.

A.2.3. Une collection peu mise en avant

Bien que la collection *Tag et graff* abordée au début de cette partie soit riche et conséquente, celle-ci est peu exposée et peu connue, et ce même auprès des protagonistes du milieu. Ce constat a également été fait par Pauline Méry et Valentine Demry. En 2019, 30% des pièces de la collection ont été exposées³⁶². Pour Pauline Méry, cela est dû au caractère ethnographique de la collection qui « n'intéressent pas nécessairement les lieux souhaitant organiser des expositions sur les cultures urbaines.³⁶³ »

Par ailleurs, les entretiens ont permis de souligner le manque de connaissance de la collection, comme Jérôme Catz³⁶⁴. Compte tenu de ces circonstances, la collection reste peu connue en raison d'un manque de publications à son sujet selon l'entretien de Pauline Méry avec Héliia Paukner. Or, des travaux existent et le site internet du musée alimente continuellement la page consacrée à la collection ainsi que le catalogue en ligne. Peu de personnes se sont suffisamment intéressées pour en apprendre davantage sur la collection, ce n'est donc pas nécessairement en raison de son caractère ethnographique qu'elle est méconnue.

³⁶¹ Entretien conduit avec Darco, Annexes Vol. I, Annexe 1, p. 10.

³⁶² Graphique de Valentine Demry, dans Méry, *op. cit.*, Annexes vol. I, Annexes 3, 2021, p. 33.

³⁶³ Méry, *op. cit.*, 2021, p. 84.

³⁶⁴ Entretien conduit avec Jérôme Catz, Annexes Vol. I, Annexe 8, pp. 102-103.

Une valorisation demeure indispensable pour que plus de personnes soient au courant de son existence. Cette valorisation passe également par une mise en exposition de ces objets, comme le soulignait Valériane Mondot à son sujet :

Valériane Mondot : Ils sont encore trop trop fébriles et trop en retrait malgré tout ce qui a déjà été fait comme au MuCEM avec Claire Calogirou, c'est quand même infernal de se dire que cette collection existe et qu'elle est jamais montrée, c'est infernal quoi, et c'est scandaleux même.³⁶⁵

Il s'avère que certains de ces objets ont déjà été présentés au sein d'expositions temporaires non analysées dans ce mémoire. *Faire le mur* est une exposition qui convient de mentionner, car celle-ci était exclusivement composée des objets de la collection. Certaines expositions proposent de mêler des collections privées et la collection du Mucem, comme ce fut le cas dans l'exposition *Hip-Hop 360* à la Philharmonie de Paris. Par ailleurs, le MuCEM continue d'exposer la collection dans ses propres expositions, comme ce fut le cas dans l'exposition *Une autre Italie Un abécédaire transalpin* avec les photographies *51wholecars* du graffeur Zoow24³⁶⁶.

B. Les registres et les schémas scénationnels

Les théories développées par Jean Davallon dans *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique* permettent d'identifier trois types d'expositions³⁶⁷.

La première est l'*exposition d'idée* dans laquelle les objets servent de support afin de communiquer du contenu informatif. Celle-ci consiste à raconter une histoire en faisant appel à la technologie de l'écriture ; encourageant les visiteurs à devenir des récepteurs actifs pouvant interpréter les informations présentées par la stratégie narrative. Ce réseau de sens et d'idées déployé dans le parcours favorise la perception de sens chez le visiteur. À l'inverse, l'*exposition d'objets* consiste à exposer des objets dans l'intention de susciter l'admiration

³⁶⁵ Entretien conduit avec Valériane Mondot, Annexes Vol. I, Annexe 4, p. 68.

³⁶⁶ Photographie de *51wholecars* de Zoow24, 2019, Montage photographique, dans l'exposition *Une autre Italie Un abécédaire transalpin*, 25 mai-10 octobre 2022, MucCEM, fort Saint-Jean, Salle des collections, Annexes Vol. II, Annexe 47, p. 29.

³⁶⁷ Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000.

chez le visiteur. Cette mise en valeur esthétique captive le visiteur et encourage également une perception de sens, mais dans la présentation matérielle de l'objet. Le dernier type, l'*exposition de point de vue* conditionne le visiteur dans une ambiance qui impose une immersion physique. Celle-ci le conditionne et crée un espace immersif captivant. Ici, la perception de sens est favorisée par l'engagement des visiteurs au cœur du propos de l'exposition par le biais de la scénographie.

Pauline Méry a identifié l'exposition *T.A.G au Grand Palais* comme une *exposition d'objets*³⁶⁸. Le reste des expositions, c'est-à-dire *Hip Hop Dixit, Le mouv' au musée, Faire le mur, Lasco Project, Hip-Hop, du Bronx aux rues arabes, Hip-Hop, un âge d'or (1970-1995), Graff en Méditerranée, Conquête urbaine, street art au musée* et *Hip-Hop 360*, sont identifiées comme des *expositions d'idées*³⁶⁹.

Parmi les *expositions d'objets*, deux d'entre elles n'avaient pas de trames : *Futura 2000* qui était chronologique, et *Collective Kaze'art* qui présentait simplement les travaux des membres de l'association. Au musée de Vire, l'intention était principalement de faire découvrir un nouvel aspect de cette histoire :

Jean-Louis Bouillère : En fait, pour nous, c'est un peu pouvoir faire découvrir ce qui c'était passé sur New York quelque temps auparavant, hein, puisqu'on parle toujours du trio Keith Haring, Basquiat, et Futura, qui étaient parmi les artistes qui ont vraiment émergé. Et pour nous l'intérêt, c'était de pouvoir faire découvrir en France, et qui plus est en province, un jeune artiste dans un secteur très particulier, qui était le graffiti.³⁷⁰

De plus, il est nécessaire de prendre en compte la période et le contexte de cette exposition, aux prémices des pratiques muséales qui sont toujours en développement.

L'intérêt de ces deux expositions était principalement d'exposer les objets pour leur aspect artistique et n'avait pas pour ambition de fournir du contenu informatif sur le sujet.

³⁶⁸ Méry, *op. cit.*, 2021, p. 88.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Entretien conduit avec Jean-Louis Bouillère, Annexes Vol. I, Annexe 7, p. 94.

Même si l'exposition *Graffit'Art* était dédiée aux photographies des palissades du Louvre par Cécilia Otero, le schéma scénationnel consistait à fournir du contexte aux visiteurs ; permettant de l'identifier comme une *exposition d'idées*. Les textes présents dans les archives pourraient correspondre à une trame constituée de textes explicatifs³⁷¹ qui retracent l'histoire du graffiti (Lascaux, Pompeï, la Seconde Guerre Mondiale, Mai 68...), et expliquent les techniques utilisées (pochoirs, bombages, main levée...), ainsi que les différents courants. Ainsi, après l'introduction « J'ai eu le temps ! », le parcours devait suivre comme suit :

- Histoires de graffitis...
- Quelques précisions...
- Graffitis aujourd'hui

De plus, le document indique des citations intégrées au parcours, qui concordent avec les documents d'archives. Une liste de citations d'auteurs et d'auteures comporte des croix et/ou des points d'interrogations devant certaines d'entre elles, par exemple : « L'art est un anti-destin » d'André Malraux dans *Les Voix du silence*³⁷². Ce contenu informatif encourage le visiteur à nourrir ses réflexions et à élargir ses horizons, et ce avec potentiellement une information dont il est familier. Les graffitis photographiés par Cécilia Otero et les textes explicatifs apportent un contexte historique et technique, permettant aux visiteurs de saisir le sujet des photographies et non pas les objets de l'exposition uniquement.

Une autre exposition qui présentait également des objets d'art est identifiée comme une *exposition d'idées*. *Cyril Kongo prend de la hauteur : quand le street art envahit le Toit de la Grande Arche* était une exposition thématique qui traitait uniquement les productions de l'artiste. La trame était constituée ainsi³⁷³ :

- Vocabulaire graphique, une autre écriture
- Sculptures
- Rencontres, recherche d'excellence
- Cinéma

³⁷¹ Annexes Vol. I, Annexe 22 à 25, pp. 156-159.

³⁷² Liste de citations pour l'exposition *Graffit'ART*, 2 octobre 1991-6 janvier 1992, Bibliothèque publique d'information, Salle d'actualité, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, Annexes Vol. I, Annexe 26, p. 160.

³⁷³ Les textes du parcours sont visibles dans l'exposition virtuelle.

Le discours général se rapproche des deux *expositions d'objets* citées précédemment, centrées sur les productions des artistes issus du graffiti et qui ont développé une pratique destinée au monde de l'art. Néanmoins, celle-ci s'est attachée à constituer un schéma narratif en lien avec les œuvres de l'artiste et son évolution. L'accent est mis sur les techniques qu'il a développées depuis son initiation au graffiti, qui lui ont permis de collaborer avec des grandes maisons et divers savoir-faire. Si les parties peuvent sembler ordinaires, un effort de trame est tout de même visible. Celle-ci part du point de départ de sa pratique davantage réfléchi pour le monde de l'art, qui s'articule sur plusieurs médiums à travers des thèmes qui s'éloignent du *writing*. Son travail avec les marques et les créateurs est célébré dans l'avant-dernière partie de l'exposition. En effet, l'exposition ne s'achève pas sur cette grande célébration, mais sur une pièce destinée à des projections de films qui montrent les dessous de ces collaborations et son travail de calligraphie.

L'exposition *Sketch, de l'esquisse au graffiti* correspond également à ce type d'exposition. Le panneau d'introduction à Metz mettait en avant l'intention de l'exposition qui était de proposer « une réflexion poussée sur les passages négligés de l'histoire du graffiti contemporain ». Les objets ainsi que le contenu informatif permettent au visiteur de constater la richesse esthétique de la France depuis l'arrivée du *writing*. Pour Valériane Mondot, « Le but du jeu c'était quand même d'immerger le spectateur dans cet univers là et sans qu'il ait à lire forcément [...]»³⁷⁴ » car l'intention était de présenter les esquisses, carnets de croquis et photographies pour initier le visiteur à un nouveau pan de l'histoire du *writing*, encore peu exploité dans les expositions jusqu'alors, mais bien représenté dans la collection du MuCEM. Toutefois, les trames ont subi des modifications entre l'exposition de Metz qui mettait en parallèle l'histoire française à l'histoire américaine avant de mélanger les deux, et qui avait un discours davantage centré sur le Grand-Est qui incluait d'autres disciplines des cultures urbaines : les B-

³⁷⁴ Entretien conduit avec Valériane Mondot, Annexes Vol. I, Annexe 4, p. 63.

Boys et le skate. Les objets présentés servaient de support au contenu informatif dans un parcours annoncé comme suit à Paris³⁷⁵ :

- Le graffiti writing
- L'Europe
- Paris, 84-87 Le terrain de Stalingrad

Lors de notre entretien, Valériane Mondot a affirmé avoir intégré, avec Darco, une partie sur le terrain vague de Stalingrad, une partie sur les blackbooks, et un regroupement de plusieurs œuvres de diverses périodes³⁷⁶.

C'est deux expositions sont parties des objets pour construire l'histoire racontée dans l'exposition. Ainsi, elles se sont attachées à raconter et contextualiser l'histoire du *writing* par le biais des sketches et des supports ; en prenant en compte le lieu de l'exposition pour adapter son discours. Dans cette même volonté d'exposer l'histoire du graffiti à travers des objets, l'exposition *Paris History Of Graffiti* proposait un parcours centré sur le graffiti parisien et son évolution depuis 1970³⁷⁷ :

- 70-85 La genèse
- 92-95 Sous-sol
- 95-2000 Paris sous les bombes
- 2000- Nouvelles générations

Cette approche thématique qui se fonde sur les différentes périodes du *writing* parisien ouvre une fenêtre sur les influences et les multiples acteurs qui ont contribué à son évolution, dans la technique, les médiums et les lieux, de sa genèse à sa maturité et son renouvellement avec les nouvelles générations de graffeurs.

Cette histoire des évolutions des techniques était le cœur du propos de *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement*, où il était question de présenter les nouvelles technologies liées aux arts urbains. La trame était constituée comme suit³⁷⁸ :

³⁷⁵ Fluctuart, *Dossier de presse de l'exposition Sketch, de l'esquisse au graffiti*, s.d. [En ligne], consulté le 20/08/2023. URL : <http://taxie-gallery.com/wp-content/uploads/2021/09/Dossier-de-presse-Sketch-par-Taxie-Gallery-@Fluctuart.pdf>

³⁷⁶ Entretien conduit avec Valériane Mondot, Annexes Vol. I, Annexe 4, pp. 64-65.

³⁷⁷ Entretien conduit avec Koma, Annexes Vol. I, Annexe 9, p. 120.

³⁷⁸ *Op. cit.*, Catz (dir.), 2015.

- Historique
- Numériser pour partager
- Innovations techniques
- Intervenir dans l'espace public
- Savoir regarder
- Dialoguer avec le monde

Cette approche chronologique permet de retracer une évolution de la pratique depuis ses origines aux nouvelles technologies expliquées dans la première partie. Le *writing* était donc situé au début de l'exposition pour permettre au visiteur de contextualiser le reste du propos, qui se concentre exclusivement sur les innovations numériques. Dans une volonté similaire, *CAPITALE(S)* souhaitait « casser le cliché du Street Art fait par des jeunes de banlieue qui détériorent l'espace urbain³⁷⁹ » et avait pour ambition d' « illustrer le succès du Street Art et montrer où on en est aujourd'hui³⁸⁰ ». Le parcours était constitué des parties suivantes³⁸¹ :

- Les précurseurs
- De New York à Stalingrad
- À la lumière
- Paris, vitrine mondiale
- Nouvelles directions
- 28 œuvres inédites

Une place plus conséquente qu'à la Fondation EDF était consacrée à l'histoire du *writing*. Cette introduction historique s'attarde sur les événements des années 60-80 avec l'arrivée du hip-hop en France. L'intention étant différente ici, car l'histoire des arts urbains était le sujet et non pas les évolutions numériques. Pourtant, nous avons vu que les dispositifs numériques étaient nombreux au sein

³⁷⁹ Agathe Hakoun, « Paris : une exposition inédite et gratuite pour plonger dans l'histoire du Street Art », *Connaissance des arts*, 2022. [En ligne], mis en ligne le 25 novembre 2022, mis à jour le 16 mai 2023, consulté le 30/11/2022. URL : <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/paris/paris-une-exposition-inedite-et-gratuite-pour-plonger-dans-lhistoire-du-street-art-11178277/#:~:text=%C2%AB%20Nous%20avons%20souhait%C3%A9%20casser%20le,dessins%20vulgaires%20sur%20les%20murs.>

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Ville de Paris, *op. cit.*, 2022, p. 2.

du parcours. De plus, l'accent est mis sur les nouvelles expressions qui se sont développées dans la rue avec les évolutions de graffeurs dans le monde de l'art. Cette introduction historique qui s'attarde sur les événements des années 60-80 avec l'arrivée du hip-hop en France est un moyen d'établir une connexion avec ces œuvres destinées au monde de l'art et les pratiques de rues.

Ces expositions chrono-thématiques ont exploré les arts urbains et le graffiti à travers des époques ou des lieux précis. Celles-ci peuvent être des *expositions d'objets*, il arrive qu'elles soient des *expositions d'idées* qui déploient du contenu informatif à partir des objets, et des *expositions de point de vue* qui immergent physiquement le visiteur.

C. Les scénographies

Les scénographies servent la trame narrative développée dans le parcours de l'exposition. Ainsi, jouant ainsi un rôle dans la transmission du message. En 2004, Kinga Grzech définit la scénographie comme suit :

La scénographie d'exposition est aujourd'hui une forme de médiation spatiale, un moyen de divulgation d'un propos, d'un concept, d'une émotion, à l'interface entre l'émetteur-objet et le récepteur-public. Son vecteur n'est pas le verbe mais l'espace tridimensionnel dans lequel elle prend la forme de langages multiples.³⁸²

Quant à sa mission - au sein du musée dans ce cas précis - celle-ci est expliquée d'une manière semblable par André Gob et Noémie Drouguet :

Le rôle de la scénographie dans la démarche muséographique participe pleinement à l'élaboration du sens ; la scénographie est une mise en relation entre ce qui est exposé et le visiteur. Elle permet de visualiser et de rendre sensible. En ce sens, la scénographie est une forme de médiation. Elle articule et englobe les autres registres de l'expo (objets, textes, signalétique, architecture existante). L'espace et ses caractéristiques formelles constituent l'« enveloppe », en interaction avec le discours exposé³⁸³.

En somme, la scénographie contribue à la perception de sens chez les visiteurs. Les décisions prises sont intentionnelles et se plient à l'architecture et aux objets exposés.

³⁸² Kinga Grzech, « La scénographie d'exposition, une médiation de l'espace », *La Lettre de l'OCIM*, 96, 2004, p. 5.

³⁸³ André Gob, Noémie Drouguet, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Malakoff, Armand Colin, 2014, p. 171.

Dans cette partie, je souhaite m'attarder sur des points spécifiques qui sont d'une part, les organisateurs qui ont recours à des scénographes ou non. D'autre part, il arrive que ces scénographies suivent un raisonnement qui consiste à recréer le contexte initial de la pratique, ou qui s'en inspirent à travers des méthodes propres à ces expositions.

C.1. Les modes d'organisations

Parmi les expositions analysées, *Graffit'ART*, *#StreetArt*, *l'innovation au cœur d'un mouvement*, *Cyril Kongo prend de la hauteur : quand le street art envahit le Toit de la Grande Arche* et *CAPITALE(S)* sont les seules à avoir fait appel à des scénographes, ou du moins des professionnels du domaine. Les autres expositions, *Futura 2000 : œuvres récentes*, *Paris History Of Graffiti*, *Collective Kaze'art*, et *Sketch, de l'esquisse au graffiti*, n'avaient pas de scénographes.

Ces initiatives ont permis de mettre en œuvre des capacités d'adaptations selon les lieux et surtout l'époque. L'exposition au musée de Vire a eu lieu aux prémices des pratiques qui se sont développées avec le temps, et dont *Graffit'ART* s'en ait saisi. En terme général, ce sont les expositions organisées par les protagonistes, ou des événements qui sont de leur initiative, que les scénographes sont absents.

C.2. Le contexte initial

Après avoir vu les expositions qui ont mobilisé ou non des scénographes, il est question de décrypter la manière dont le contexte initial du graffiti, la rue, est représenté à travers les scénographies.

Plusieurs de ces expositions ont procédé à une recréation de l'espace urbain à travers divers dispositifs. La scénographie de l'exposition *Paris History Of Graffiti* en est un exemple adéquat en raison d'une volonté d'être fidèle aux lieux initiaux d'expressions du *writing* se dégage de la scénographie. Celle-ci s'est exprimées à travers les différentes parties de l'exposition, dont les cimaises étaient tapissées de papier peint en pierres et en briques pour représenter la rue, et en carrelage pour représenter le métro. Pour se rapprocher davantage de la réalité,

plusieurs objets provenant de la rue ou de la RATP ont été récupérés. Par ailleurs, une reproduction de métro a été fabriquée par Koma, Drag et Tia. Japs a récupéré un panneau de la station de métro Château Rouge sur la ligne 4, Comer et Koma ont récupéré des barres provenant de trains désaffectés³⁸⁴. Alors que *Hip Hop 360* était une « installation à vivre³⁸⁵ », elle ne souhaitait pas faire appel à la reproduction de la rue. Or, des reproductions de métro dans lesquelles les visiteurs pouvaient rentrer étaient présentes dans le parcours.

Selon Pauline Méry les interventions *in situ* sont un moyen qui s'inscrit dans cette volonté de recréer l'espace public. Toutefois, ce n'est pas parce que des peintures sont réalisées *in situ* dans des expositions qu'elles favorisent pour autant la reproduction du contexte urbain. Ce moyen est davantage une manière de ne pas dénaturer la pratique en elle-même, d'un point de vue de la taille plutôt que du lieu. *#StreetArt, l'innovation au cœur d'un mouvement* a eu recours à ce moyen dans la suite de l'exposition dédiée aux innovations avec une peinture réalisée par Truly Design, un collectif italien, en anamorphose.

À l'inverse, l'exposition *Paris History x of Graffiti* faisait appel à ce procédé, mais d'une manière différente. Il convient d'abord de constater que la reproduction de métro ainsi que les cimaises ne sont pas tout à fait les mêmes entre les deux étapes. En effet, des tags sont désormais apposés sur l'ensemble du mobilier scénographique³⁸⁶. Je n'ai pas de réponses quant à ce dispositif, mais il semble que ce n'était pas prévu initialement puisque le mobilier est arrivé à la Place dans le même état qu'il était au Centre Fleury Goutte d'or Barbara. Ces tags sont-ils le résultat d'un incident ? Des tags de tagueurs qui cultivent une forte présence sont présents. Était-ce alors une invitation à simuler le geste effectué dans la rue, sur des cimaises urbaines factices ?

³⁸⁴ Photographies de l'exposition *Paris History of Graffiti*, 16-17 janvier 2016, Scred Festival, Centre Fleury Goutte d'or Barbara, Paris. Et photographies l'exposition *Paris History X of Graffiti*, 23 juin-13 juillet 2016, La Place, centre culturel Hip-Hop, Paris, Annexes Vol. II, Annexe 9 à 22, pp. 9-16. Entretien conduit avec Koma, Annexes Vol. I, Annexe 9, p. 117-119.

³⁸⁵ Imane Lyafari, « Hip-Hop 360 : l'histoire de la culture Hip-Hop exposée à Paris », *Mosaïque*, 2022. [En ligne], mis en ligne le 03 février 2022, consulté le 16/07/2023. URL : <https://xn--mosaïque-rza.com/2022/02/03/hip-hop-360-lhistoire-de-la-culture-hip-hop-exposee-a-paris/>

³⁸⁶ Annexes Vol. II, Annexe 9 à 19, pp. 9-14.

L'exposition *CAPITALE(S)* a dédié un grand nombre de ses cimaises à des réalisations *in situ* tout au long du parcours, mais surtout dans la moitié de la trame³⁸⁷. En effet, vingt-huit artistes, graffeurs ou street artistes, ont été invités dans ce cadre-là. Nous retrouvons les artistes suivants : Zlotykamien, Villeglé, Mesnager, Psychoze, Lokiss, Zevs, Invader, C215, eL Seed, Seth, Tarek Benaoum, Kraken, Rero, Ludo, Lek & Sowat, Madame, Levalet, Philippe Baudelocque, Sébastien Preschoux, Kashink, Greky, Vision, Pest, Romain Froquet, 9e Concept, ainsi que Dize.

C.3. Les mobiliers scénographiques au service des regroupements d'objets

Avant toute chose, le mobilier est considéré comme un enjeu muséographique par Stephanie Moser :

Cet aspect de la présentation est important car les styles de décoration peuvent remplacer ou conceptualiser les objets exposés ou, au contraire, entrer en conflit ou contraster avec eux. Dans les bâtiments historiques, les schémas de conception qui ont été retenus pour compléter l'architecture peuvent être incompatibles avec le message de l'exposition et imprégner les objets d'un sens de la discordance. Tout comme l'architecture des musées, les caractéristiques des intérieurs des salles d'exposition et la gamme de dispositifs de présentation des collections peuvent renforcer le statut culturel des sociétés qui sont exposées ou les présenter comme étrangères et inférieures.³⁸⁸

Ainsi, l'auteure met en avant l'importance des aménagements intérieurs quant à sa perception des expôts. Les mobiliers qui accompagnent la présentation des objets complètent leur sens.

En tant que dispositif muséographique, les vitrines sont un moyen privilégié pour les regroupements d'objets. Seulement les expositions *#StreetArt*, *l'innovation au cœur d'un mouvement*, *Sketch*, *de l'esquisse au graffiti*, et *CAPITALE(S)*, ont eu recours aux regroupements d'objets dans des vitrines. Il est à noter également qu'elles sont présentes aux débuts des parcours pour *#StreetArt*,

³⁸⁷ Annexes Vol. II, Annexe 48 à 50, pp. 29-30.

³⁸⁸ Stephanie Moser, « The devil is in the detail: museums displays and the creation of knowledge », *Museum Anthropology*, Vol. 33, No. 1, 2010, p. 25. Traduit et cité par Florence Dugue, *Expographie et histoire de l'art. Le post-impressionnisme dans les musées français aujourd'hui*, Mémoire de Master, Paris, École du Louvre, 2021, Cécilia Hurley Griener, p. 109.

l'innovation au cœur d'un mouvement et *CAPITALE(S)* ; tandis que *Sketch, de l'esquisse au graffiti* en propose durant tout le parcours. Les autres expositions, *Futura 2000 : œuvres récentes*, *Graffit'ART*, *Paris History x Of Graffiti*, *Collective Kaze'art*, et *Cyril Kongo prend de la hauteur : quand le street art envahit le Toit de la Grande Arche* ont fait appel à des accrochages sobres et neutres.

Ce constat est non sans importance, car il révèle un parti pris dans le choix des scénographies et du propos à transmettre au visiteur. En effet, les regroupements d'objets participent à la distinction de certains d'entre eux vis-à-vis du public :

La perception de l'objet et de sa compréhension dépendent de la relation qu'il établit avec les objets environnants, c'est-à-dire de sa place au sein du parcours de l'exposition en tant qu'*objet de discours* et de toutes les stratégies mises en œuvre pour sa présentation dans un *discours d'objet*.³⁸⁹

Les caractéristiques partagées par les objets mettent en exergue leur association dans l'intention de présenter leurs similitudes. La présentation de plusieurs objets qui se ressemblent revient à les resituer dans un contexte d'origine, où elles sont davantage nombreuses. Pour Anne Villard, ce dispositif « [...] travaille à définir un dedans et un dehors. Le socle délimite un volume rituel autour de l'objet (parfois avec une vitrine) en l'isolant de l'espace environnant. Un espace personnel et sacralisé lui est ainsi conféré.³⁹⁰ » Ainsi, les archives-objets revalorisent ces médiums, en soulignant leur importance dans l'histoire du graffiti et de ses pratiquants.

Pour aller plus loin, les types de vitrines et de socles ont aussi un rôle dans la signification de ces regroupements :

Pour analyser la fonction du support dans l'exposition de l'objet en espace muséal, il nous faut d'abord prendre en compte la relation qui s'établit entre le support et l'objet, puis analyser le rapport de cette entité support + objet à son contexte de présentation c'est-à-dire à l'espace architectural environnant. Et enfin comprendre la relation que ce dispositif entretient avec et dans le discours de l'exposition.³⁹¹

Les niveaux de création de sens sont influencés autant par la vitrine, que par le socle. Dans *CAPITALE(S)*, des regroupements d'objets étaient réalisés de la

³⁸⁹ Anne Villard, « Le socle et l'objet », *La lettre de l'OCIM*, 87, Dijon, OCIM, 2003, p. 3.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 5.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 4.

manière la plus simple : superposés les uns sur les autres, ou présentés d'une manière uniforme, lorsque ce sont des archives-objets de l'histoire du graffiti ; sur des socles et avec des distances pour des objets à mi-chemin entre archives-objets et objets d'art, comme les blackbooks, ou les livres de graffeurs reconnus sur le marché de l'art. À la Fondation EDF, les archives-objets côtoyaient les objets d'art dans les vitrines du début de l'exposition. Ces derniers bénéficiaient d'un traitement similaire et étaient mis en avant en ayant recours à des socles blancs de différents niveaux.

Le graffiti s'est immiscé dans les lieux culturels par le biais d'expositions temporaires depuis son arrivée en France. Celles-ci ont présenté les expositions de manières différentes et selon des angles qui se sont davantage élaborés avec le temps. En parallèle, les institutions muséales s'y intéressent et le font rentrer dans leurs collections, sans compter une institution qui a réalisé un travail d'enquête-collecte considérable sur la pratique.

TROISIÈME CHAPITRE : LE TRAITEMENT DU GRAFFITI ET LA SURVIVANCE DE SON *ESSENCE*

Ce troisième et dernier chapitre présente les résultats de mes analyses et propose des réponses à la problématique de l'exposition du graffiti, ainsi que de la préservation de son *essence* une fois exposé, remise en question à de nombreuses reprises.

J'ai démontré la particularité du graffiti à l'égard des pratiques de rues qui existent en parallèle. Celle-ci se distingue en raison de son *essence*, mais également de son mode de fonctionnement et de ses pratiquants. Le *writing* est si distinct, que plusieurs moyens permettent de l'exposer dans les lieux culturels pour montrer son histoire, sa diversité et son évolution, à un public initié ou non. L'aspect inaccessible et secret du graffiti se dévoile ainsi aux yeux des visiteurs, selon les points de vue des commissaires d'expositions, en exposant les origines du graffiti et ses conditions d'existence dans les mouvements dont il fait partie, tel que le hip-hop, mais surtout les arts urbains.

J'explore également l'*artification* du graffiti, son évolution vers l'art contemporain, et les débats qui en résultent. En raison d'une transition de lieu qui agit, c'est-à-dire exposer une pratique du « dehors » dans le « dedans », une adaptation de la production est-elle attendue ? Si oui, de quelle manière se matérialise-t-elle ? A-t-elle un incident sur l'*essence* du graffiti ? Les entretiens que j'ai menés révèlent des perceptions diverses parmi les pratiquants et les professionnels de l'art, ainsi que les relations entretenues entre ces deux groupes.

Les protagonistes de la pratique sont capables de parler et d'exposer leur passion et leurs travaux. Plusieurs d'entre eux ont réalisé leur propre événement, d'une part car cela fait partie de leur nature de faire les choses par eux-mêmes, de prendre les choses en main. D'autre part, car cela résulte d'un manque de soutien de la part des institutions muséales. Toutefois, de nombreux professionnels non-protagonistes de la pratique se sont également saisis du *writing* pour des expositions temporaires. À ce titre, la pertinence des organisateurs représente un enjeu crucial dans l'exposition du graffiti et de la survivance de son *essence*.

Depuis le premier chapitre, nous avons vu que le graffiti est une pratique qui ne ressemble à aucune autre, mais qui pourtant est traitée comme un genre de l'art contemporain. L'ensemble de ces traitements qui le relèguent à une partie de l'histoire ne sont-ils pas susceptibles de le réduire, au point de le rendre anecdotique ? Quels seraient les avantages de le considérer en tant que nouveau paradigme ?

I. Le traitement du graffiti : rendre l'inaccessible accessible

Le graffiti est une pratique pour les passionnés et par les passionnés. À ce titre, celle-ci génère un entre-soi qui n'a pas pour vocation de se faire connaître du grand public. Peu de personnes ont conscience des dessous d'un simple tag ou graff ; son exposition nécessite une attention particulière quant à son discours narratif et les objets présentés.

Pour Nicolas Gzeley « souvent ces expositions sont une espèce de mélange entre expositions artistiques, anthropologiques, sociologiques, etc.³⁹² » Pauline Méry a souligné le fait que les expositions de cultures urbaines sont habituellement historiques. Mon corpus a quant à lui permis de constater et d'analyser des expositions historiques, thématiques, et artistiques. Qu'elles soient uniquement sur le graffiti, ou plus largement sur les cultures urbaines ou les arts urbains, les origines du graffiti sont abordées. Ces événements représentent un moyen adéquat de faire connaître et comprendre la pratique à un public non initié. Il convient alors de présenter ses conditions d'existence à travers l'exposition d'archives-objets.

A. Illustrer les origines

La compréhension de la pratique est un point crucial dans le propos des expositions. Afin de mieux appréhender le sujet, plusieurs d'entre elles ont mis en lumière les origines new-yorkaises du graffiti.

New York des années 1960-70 étant le lieu et le contexte de référence lorsqu'il est question du *writing*, les photographies, les archives et les objets de

³⁹² Méry, *op. cit.*, 2021, p. 91.

cette période sont souvent exposés. Les thèmes tels que son importation en Europe, les précurseurs français et les endroits et événements emblématiques tels que le terrain vague de Stalingrad et les palissades du Louvre sont exposés de manières récurrentes. *Graffiti'ART* en a fait son propos tout au long de l'exposition en présentant les photographies des palissades du Louvre et en associant des panneaux de textes pour comprendre la pratique. *Paris History of Graffiti* est revenue sur l'histoire du graffiti parisien depuis sa genèse en abordant à la fois les aspects sociaux et artistiques de la pratique. D'autres expositions non analysées par moi-même ont également traité le sujet de cette manière : *Hip Hop Dixit Le mouv' au musée, Né dans la rue, Hip Hop, un âge d'or (1970-1995), Hip Hop 360*, et plus récemment, *La Morsure des Termites*.

Selon les thèmes des expositions, il s'agit donc de fournir un contexte pour expliquer le mouvement, les conditions de son développement, et les raisons de son existence. Ce procédé participe également à montrer les évolutions des styles dans une fourchette chronologique définie.

L'importation du graffiti en Europe par le biais du hip-hop fait aussi l'objet de représentation dans les expographies à travers les archives-objets de cette période ; procédant ainsi à l'exposition des univers dans lesquels le graffiti et les protagonistes ont évolué. Cet axe est accentué par la présentation des outils employés pour graffer et les objets appartenant aux protagonistes, permettant ainsi de constater les évolutions et d'apporter des clés de compréhension d'un point de vue technique.

L'exposition *Sketch, de l'esquisse au graffiti* abordait cette période d'un point de vue inédit à travers les esquisses préparatoires mises en parallèle avec des photographies. De plus, divers supports qui comportent ces dessins, tels que les blackbooks, ou des réalisations finales, tels que les vêtements, étaient également exposés. Il est à noter également que cette exposition en a fait son propos tout au long de son parcours, et pas seulement en introduction.

Les expositions montrent la manière dont les styles et les techniques ont évolué, ainsi que les échanges et les transferts qui ont eu lieu entre *crews* et graffeurs de différents pays, régions, ou continents. Or, certaines expositions s'attachent à expliquer la pratique et ses origines uniquement dans la première partie de la trame, en guise d'introduction. L'exposition artistique *#StreetArt*,

l'innovation au cœur d'un mouvement avait une partie historique située au début du parcours afin de présenter les origines du mouvement, avant de s'en éloigner vers de nouvelles créations qui ne relèvent plus du graffiti. Ce choix correspond au point de vue de Jérôme Catz, qui défend l'idée que le graffiti est « dans la cellule souche³⁹³ » du street art, et également au thème de l'exposition qui était le street art, et non exclusivement au graffiti. Ainsi, il est justifié de cantonner le graffiti à une partie de l'histoire, en tant qu'origine des arts urbains.

Ce procédé permet de poursuivre le discours narratif vers des œuvres qui répondent aux critères du monde de l'art et s'éloignent de la pratique initiale. Comme l'exposition à la Fondation EDF, l'exposition *CAPITALE(S)* est un bon exemple de l'affirmation de Nicolas Gzeley, car celle-ci a présenté du graffiti d'une manière artistique, anthropologique et sociologique, dans les premières parties de l'exposition. Néanmoins, la suite de l'exposition s'éloignait du graffiti pour exposer d'autres pratiques de rues, comme le nom de l'exposition le justifie.

Traité en tant que point départ des mouvements et des cultures urbaines, le graffiti en devient une sorte de préparation pour montrer les évolutions de la pratique. Avec ces choix de sujet à représenter et à mentionner, le discours porté favorise la récurrence de noms déjà connus, allant jusqu'à invisibiliser d'autres acteurs. De plus, ce traitement favorise la réduction de la pratique vis-à-vis des cultures urbaines et de l'art contemporain.

B. Le graffiti face au paradigme de l'art contemporain

Les expositions *Futura 2000 : œuvres récentes*, *Collective Kaze'art*, *Cyril Kongo prend de la hauteur : quand le street art envahit le Toit de la Grande Arche*, ainsi que *CAPITALE(S)* correspondent à ce type d'exposition qui présente du graffiti dans son affiliation avec l'art contemporain, en tant que pratique à l'initiative d'une démarche artistique. Dans quelles mesures le *writing* tel qu'il existe depuis les années 70 conserve-t-il son *essence* lorsqu'il intègre ce paradigme ? Étant une forme d'expression non considérée, qui constitue un sous-genre, le *writing* est une expression à part entière. Son intégration à l'art contemporain, qui questionne les interdits et met en exergue les normes et leurs

³⁹³ Entretien conduit avec Jérôme Catz, Annexes Vol. I, Annexe 8, pp. 107-108.

transgressions, le place en sous-genre du domaine, par le biais des toiles sur le marché de l'art. Pour Nathalie Heinich, les frontières entre les disciplines sont brouillées. Il est nécessaire d'être intégré au monde de l'art pour qu'une transition entre l'acte de délinquance et l'œuvre d'art opère³⁹⁴. Une activité non artistique à sa genèse en vient à le devenir, fruit d'une *artification*³⁹⁵, qui « désigne le processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités³⁹⁶ ». Ainsi, le graffiti et le hip-hop « ont réussi à s'émanciper de leur pratique ludique et adolescente pour pénétrer les scènes du théâtre et d'exposition³⁹⁷ ». Dans son chapitre « L'artification du graffiti et ses dispositifs », Marisa Liebaut expose cette transition de la pratique, pour qui à l'origine les graffeurs « cherchaient une rencontre immédiate avec le public sans passer par les intermédiaires³⁹⁸ ». L'auteure explique que cette *artification*, par le biais des expositions, a brisé le graffiti. Par ailleurs, les galeristes, aussi appelés les « intermédiaires spécialisés », ainsi que les éditeurs et les amateurs, ont pris part à ce processus.

Cette rencontre permet au graffiti de faire partie de l'art contemporain, mais induit également un déplacement. Si le médium joue sur le lieu de destination, celui-ci est un moyen de déplacement vers l'art contemporain. Le monde de l'art encourage en grand nombre ce médium, qui instaure des inégalités entre les artistes, car celui-ci n'est pas employé par tous. Plus qu'un moyen de déplacement, c'est une adaptation inévitable induite par l'art contemporain à l'égard du graffiti. L'adaptation du médium et la transition du lieu ont surgi à

³⁹⁴ Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014. *Agora des Savoirs - Nathalie Heinich - L'art contemporain: une révolution artistique ?*, Agora des savoirs, [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube Agora des savoirs, le 12 mai 2015, consulté le 10/05/2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xhclwyYYbtY&t=1125s>

³⁹⁵ Voir : Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2012.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 277.

³⁹⁸ Marisa Liebaut, « L'artification du graffiti et ses dispositifs », in Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 159.

plusieurs reprises durant les entretiens. Pour certains, une différence s'exerce dans les productions destinées à l'extérieur et à des pratiques illégales, et celles destinées au monde de l'art qui s'inscrivent dans une démarche qui répond aux attentes d'une pratique artistique. Pour d'autres, la dissociation des deux destinations n'intervient pas dans le processus de création.

L'espace public étant le lieu initial de la pratique, il est compréhensible d'estimer que son statut ne peut plus être le même une fois exposé dans un lieu culturel. Pour Marko93, les contraintes induites par la rue influencent la pratique et le processus de création :

Marko93 : Le plus bel écrin du graffiti, je trouve hein c'est personnel, c'est dans la ville. Ça peut être dans la rue, ça peut être un chemin de fer. [...] Le graffiti, l'essence même, la pureté du truc, c'est rapide, parce qu'au début t'avais pas forcément l'autorisation. Donc ça jouait forcément sur le graphisme, sur le matériel, il fallait que ce soit portable, que ce soit rapide, ça a joué. Ça a donné une énergie, des choses très colorées pour tout de suite attirer l'œil. [...] Après il y a les plans légaux, illégaux, il y en a qui font que de l'illégal. Ça, ça doit venir aussi par rapport à [...] l'énergie qu'ils mettent dedans et tout, ils aiment bien ce style-là. [...] Par rapport au support, par rapport au milieu, par rapport à ce que ça représente par rapport à la valeur marchande, il y en a qui sont archi pas intéressés par ça. C'est tout à leur honneur.³⁹⁹

Ce phénomène est propre au graffiti, car ces facteurs fluctuants produisent un impact sur les réalisations. Pour ces raisons, Marko93 explique que certains sont davantage tournés vers des pratiques authentiques au graffiti et propres aux *writers*, qui sont donc caractérisées d'actions vandales. Ainsi, les pièces qui ne sont pas réalisées dans les mêmes conditions et qui ne réunissent pas les facteurs de la mise en place d'un plan pour parvenir au lieu ou réaliser l'action, la recherche stylistique pour la pièce ou pour l'élaboration des lettrages, la procuration du matériel, la coordination des autres graffeurs ou du *crew*, n'aboutissent pas au même résultat. Toutefois, une autre raison entre dans l'équation et est destinée aux marchands d'art, pour qui les graffeurs peuvent émettre des suspicions quant à ce qu'il vont faire de leur pratique initiale et libre pour l'adapter aux attentes du monde de l'art.

Dès lors que le mobilier urbain est modifié par la toile, les créations changent de statut. En témoigne l'exposition Futura 2000 où le graffiti était

³⁹⁹ Entretien conduit avec Marko93, Annexes Vol. I, Annexe 10, pp. 132-134.

évoqué dans l'intention de fournir un contexte et une biographie de l'artiste ; tandis que les toiles étaient présentées comme des œuvres légitimes à être présentées comme telles :

Jean-Louis Bouillère : Alors, on a expliqué d'où venait Futura et d'où venait son travail. Mais à partir du moment où il a intégré les galeries, [...] notamment la galerie de Philippe, il a intégré le fait de pouvoir peindre sur des toiles. Et donc à partir de là, on s'est retrouvés dans un schéma très classique, un artiste qui peint, lui bombait, parce qu'il ne peignait pas mais il bombait, il bombait la toile, comme il le faisait auparavant sur les murs.⁴⁰⁰

L'intégration dans les galeries a entraîné une adaptation du médium, modifiant par la même occasion le statut des créations de Futura 2000. L'artiste a dû se conformer aux attentes, alors que les galeries ont porté un intérêt au graffiti en raison de son caractère subversif et transgressif. Des traces de la pratique persistent car Futura ne peint pas, il *bombe* la toile. Un monde différent s'est ouvert à lui, un monde dans lequel les raisons qui l'ont fait entrer sont modelées par le marché de l'art. Kongo partage cette position quant à la transformation du statut en raison de la transition du lieu et l'adaptation du médium :

Cyril Kongo : [...] à partir du moment où je fais des expos, je considère qu'on n'est plus du tout dans l'idée du graffiti. Aujourd'hui j'ai le vocabulaire graphique du graffiti, parce que c'est mon école de peinture, c'est avec cette école de peinture que [...] j'ai fait évoluer tout mon vocabulaire graphique. Ça fait partie de mon ADN, mais de là à dire que c'est du graffiti et à partir dans du subversif, etc. C'est pas le cas. Et je pense que le graffiti il est très bien dans la rue et faire un patrimoine du graffiti c'est quelque part mettre un lion au zoo. [...] Mais ensuite, les acteurs qui ont envie de passer à autre chose et de s'exprimer sur des médiums différents, ça peut être des acteurs qui ont fait du graffiti ou qui en font encore, mais de là à dire que c'est du graffiti. [...] Le graffiti, justement, il faut le laisser là où il est, le laisser sauvage, le laisser subversif. Il faut le laisser libre. À partir du moment qu'on commence à mettre le graffiti entre quatre murs, c'est plus du graffiti.⁴⁰¹

L'exposition du collectionneur Gallizia, qui a suscité de vives réactions, a encouragé les possibilités de peintures sur toile pour les graffeurs, Kongo disait à ce propos que cela leur « [...] a incité l'envie de travailler sur d'autres médiums que la rue forcément.⁴⁰² » leur ouvrant ainsi de nouvelles perspectives.

⁴⁰⁰ Entretien conduit avec Jean-Louis Bouillère, Annexes Vol. I, Annexe 7, pp. 96-97.

⁴⁰¹ Entretien conduit avec Cyril Kongo, Annexes Vol. I, Annexes 5, p. 77.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 73.

Selon l'artiste, l'intention de départ étant transformée, il n'est plus légitime de considérer ces productions comme du graffiti. Une affirmation très claire est exprimée, le graffiti est à considérer uniquement dans le cadre de l'espace public, là où les facteurs qui viennent avec, indépendamment de toutes volontés, produisent un impact sur la production et le résultat final de la pièce. L'avis de Koma vient accentuer ces prises de position. Pour lui, les productions sur toile ne relèvent plus du graffiti, compte tenu de la connotation du médium avec le monde de l'art :

Koma : Ouais, tu peux faire de la peinture de graffiti, [...] le mec qui expose du graffiti dans des galeries, c'est plus du graffiti qu'il fait, c'est de la peinture. Maintenant il rentre dans un domaine qui s'appelle la peinture et la peinture t'as du monde en face et du lourd. Si tu penses pouvoir être à leur niveau, bah vas-y. Mais moi je crois pas. Je crois pas que tu feras la chapelle Sixtine dans le graffiti.⁴⁰³

Celui-ci va plus au loin et estime que « [...] le graffiti est né dans la rue, il est mort dans les galeries.⁴⁰⁴ » Cet avis radical n'est pas un phénomène isolé et est partagé par plusieurs graffeurs, favorisant l'instauration de nouvelles rivalités, non plus dans le graffiti mais dans le monde de l'art.

Ces avis rejoignent le terme de post-graffiti, vu dans le premier chapitre, pour parler de l'évolution de la pratique et son intégration dans les galeries d'art. Sowat disait à propos de son duo avec Lek qu'ils sont issus du graffiti mais ne peuvent pas continuer à définir leurs productions de cette manière : « [...] on peut pas dire que ce qu'on fait aujourd'hui, c'est du graffiti. Même s'il y a énormément de choses qui viennent du graffiti et qui irriguent notre travail.⁴⁰⁵ »

Bien que ces positions s'accordent pour dire que ces productions ne sont plus du ressort du graffiti, Kongo, Lek et Sowat estiment que leurs pratiques actuelles en sont une évolution. En dépit de cette intégration dans le paradigme de l'art contemporain, la préservation de l'*essence* du graffiti demeure cruciale pour perdurer et être considéré comme tel. Ainsi, certaines personnes préservent son *essence* sans l'altérer, à travers la valorisation des évolutions selon les aspects

⁴⁰³ Entretien conduit avec Koma, Annexes Vol. I, Annexe 9, p. 121.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁰⁵ Entretien conduit avec Lek et Sowat, Annexes Vol. I, Annexe 3, p. 25.

authentiques du graffiti. Pour Darco, l'aspect transgressif du graffiti n'existe que « par la force des choses⁴⁰⁶ » :

Darco : Et il y a des gens qui peignent pour détruire, et surtout au début en fait c'était pas du tout ça. C'était on peint, on n'a pas le choix, on transgresse les règles [...] En fait je pense pas qu'il y a beaucoup de formes d'arts qui obligent à transgresser les règles, puisque la plupart peignent dans des ateliers, là y a pas de problèmes on fait ce qu'on veut, ou dans des endroits la plupart du temps en commande.⁴⁰⁷

Les expériences rencontrées durant les périodes de pratique par les graffeurs sont tellement distinctes et conséquentes, qu'elles façonnent la suite de leurs expressions d'une manière dont les autres formes d'expressions ne sont pas familières. Le médium devient ici secondaire et ne constitue pas un levier dans l'altération de l'*essence* du *writing* car la diversité des médiums est induite dans la pratique :

Darco : [...] J'ai appris à peindre dans la rue, donc le support est vraiment secondaire. Encore une fois j'ai pas de contact avec le support, je projette de la peinture dessus, et qu'il y ait un mur ou une toile, moi je fais ma gestuelle en projetant de la peinture. Y a pas de contact comme avec un pinceau, c'est pas du tout pareil.⁴⁰⁸

La collection du MuCEM en est un exemple révélateur. Plusieurs productions sur toile composent la collection *Tag et graffiti*, notamment une toile de Mode2, exécutée dans le cadre de l'exposition *Faire le mur* suite à une commande du MuCEM. Cette typologie d'objets est collectée par le musée pour l'aspect artistique de la pratique et son implication dans le monde de l'art. Ainsi, le musée a souhaité une œuvre « qui soit son bilan du mouvement Hip Hop.⁴⁰⁹ » La liberté de ce sujet a tout de même nécessité une esquisse qui fut soumise à la commission locale d'acquisition du musée, comme l'ensemble des œuvres proposées à l'acquisition dans les musées.

Ces prises de position ont procédé à la comparaison d'un lieu à un support, deux facteurs différents, mais qui s'influencent mutuellement et modifient les créations, qui pour certains ne comportent pas l'*essence* du graffiti dans son aspect

⁴⁰⁶ Entretien conduit avec Darco, Annexes Vol. I, Annexe 1, p. 13.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 13-14.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁰⁹ Claire Calogirou, « No_Comment par Mode2 », in Claire, Calogirou, *Une esthétique urbaine : graffeurs d'Europe*, Paris, L'Œil d'Horus, 2012. pp. 172-173.

transgressif, subversif et éphémère. D'autres acteurs s'accordent pour dire que l'*essence* perdure dans leurs créations. Quel statut prendrait une toile réalisée dans la rue ? La graffeuse Lady K (156) se joue des codes en organisant des vernissages sauvages à bord des métros, dont les intérieurs sont décorés de toiles. Celle-ci cultive une présence dans l'espace public, non autorisée, en parallèle de son implication dans le monde de l'art.

II. La pertinence des organisateurs et le soutien des institutions

Le graffiti suscite des débats quant à sa représentation et à sa place dans les lieux culturels. La pertinence des organisateurs et des commissaires d'expositions étant cruciale afin de conserver l'*essence* du graffiti selon Valériane Mondot, qui a fait part de ses craintes lors de la conception de l'exposition *Sketch* :

Valériane Mondot : [...] Après le fil rouge, c'était pour moi le challenge de comment je vais représenter au mieux possible, sachant que je n'en fais pas partie, toujours hein, parce que c'est quand même un point important, comment est-ce que je vais représenter, ce que moi, je pense être l'*essence* du graffiti, ce qui est le plus pur dans le graffiti ?⁴¹⁰

Ce questionnement est-il un cas isolé ? Les aprioris des protagonistes vis-à-vis du traitement de leur pratique par des personnes extérieures sont-ils légitimes ?

L'interaction complexe qui s'exerce entre les protagonistes et les organisateurs d'expositions révèle un débat fondé sur des valeurs de confiance et de mérite. Qui sont les personnes les mieux placées pour aborder et représenter le sujet ? Car le graffiti est une pratique en constante évolution, qui obéit à ses propres codes et règles dont seuls les participants sont familiers, une attention particulière à son traitement est attendue de la part des organisateurs. L'analyse de la pertinence des commissaires d'expositions illustre une dynamique majeure entre les protagonistes et les professionnels du monde de l'art. Les professionnels de l'art et de la culture, non initié au writing font l'objet de reproches de la part des graffeurs. Ces derniers, soucieux de la personne et de la manière dont leur travail va être traité, sont à l'initiative d'expositions.

⁴¹⁰ Entretien conduit avec Valériane Mondot, Annexes Vol. I, Annexe 4, p. 63.

A. Les protagonistes de la pratique

Nous avons vu au cours de la recherche que le contact avec les graffeurs peut être difficile et représente un obstacle supplémentaire. Afin d'y pallier, la passion est un point important pour justifier et légitimer cette démarche. Valériane Mondot a exprimé son point de vue en faveur des artistes comme commissaires d'expositions en raison de leurs connaissances et légitimité à parler du mouvement :

Valériane Mondot : Moi honnêtement, les plus belles expositions que j'ai jamais vues, c'était celles qui étaient organisées par les artistes et je pense que c'est eux qui ont tellement d'idées et qui sont tellement légitimes que franchement... [...] Et c'est tellement sensible comme mouvement que je pense que c'est les artistes, c'est encore une chose qui va changer avec eux, c'est les artistes qui vont être les meilleurs commissaires des expositions sur leur mouvement. [...] Je pense que, c'est pas que ça leur appartient, c'est qu'ils savent exactement ce qu'il faut mettre et ce qui en fait partie, ce qui n'en fait pas partie.⁴¹¹

La connaissance du milieu et des protagonistes est essentielle pour organiser ces expositions. Elle soutient que les organisateurs expérimentés dans le commissariat d'exposition et qui ne sont pas familiers ou protagonistes du graffiti, sont susceptibles de manquer de compréhension à l'égard du *writing* et de son *essence*. Ainsi, les commissaires les plus légitimes et pertinents seraient les artistes aptes à expliquer leur pratique. En plus de cette connaissance, l'expérience est un facteur décisif pour les émotions provoquées par la pratique, et dont les personnes extérieures ne sont pas familières. Lek et Sowat revendiquent également cet avis, pour qui « il faut les artistes⁴¹² ». Pour Marko93, « S'il n'y a pas des gens passionnés qui viennent de ce milieu, ou qui connaissent très très bien ce milieu, et qui organisent des choses, je ne le vois pas évoluer plus que ça le graffiti.⁴¹³ » Plus qu'une manière d'être bien représenté dans les expositions, il est question de sa longévité. Sowat insistait quant à lui sur l'importance des protagonistes, « des gens du milieu⁴¹⁴ » dans les comités scientifiques des expositions.

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 65-66.

⁴¹² Entretien conduit avec Lek et Sowat, Annexes Vol. I, Annexe 3, p. 38.

⁴¹³ Entretien conduit avec Marko93, Annexes Vol. I, Annexe 10, p. 140.

⁴¹⁴ Entretien conduit avec Lek et Sowat, Annexes Vol. I, Annexe 3, p. 40.

Une méfiance persiste envers les personnes et leurs intérêts, qui sont susceptibles de favoriser certains artistes au détriment d'autres. Une perte d'authenticité et une altération du propos peuvent se produire en faveur de certaines personnes et pour des intérêts marchands compte tenu de la côte du street art sur le marché de l'art. Ainsi, ces intérêts sont favorisés par les diverses expressions qui peuvent porter à confusion et altérer le propos de l'exposition, qui procède ainsi à un mélange de plusieurs courants, notamment le street art, qui est mis à l'honneur dans de nombreuses expositions. Ce phénomène a notamment été souligné par Darco :

Darco : [...] Tout reste ouvert et il y a encore beaucoup de choses à faire. Puisqu'il y a un espèce de mélange de plein de choses et du coup c'est pas très clair tout ça. Que ce soit dans les sujets, le thème, dans ce qui est dit. Parce qu'il y a peu de prises de paroles. Ceux qui prennent la parole sont rarement les protagonistes eux-mêmes, et ce qui est dit est souvent sujet à interprétations, à des points de vue différents et des intérêts défendus très différents.⁴¹⁵

Les protagonistes sont pertinents afin d'éviter les confusions entre les formes d'expressions qui existent en parallèle. L'exposition de Koma a fait intervenir exclusivement des protagonistes de la pratique dans l'intention d'être le plus fidèle possible à l'égard de l'histoire parisienne du graffiti et de ses pratiquants. Par ailleurs, le commissariat de l'exposition *CAPITALE(S)* incluait Marko93, mais pour les propositions d'artistes choisis pour peindre *in situ*, et non le parcours de l'exposition dans son intégralité.

Un intérêt marchand de la part des protagonistes n'est tout de même pas à écarter comme l'a affirmé Kongo au sujet de son exposition à la Grande Arche de la Défense, qui consistait à vendre ses œuvres ; et l'exposition *Collective Kaze'Art* à l'espace Aimé Césaire⁴¹⁶.

B. Les professionnels extérieurs à la pratique

Darco terminait son propos en évoquant les organisateurs qui ne sont pas issus de la pratique et qui exposent leur propre vision du mouvement, révélant ainsi leurs intérêts personnels. La présence de personnalités extérieures était déplorée par Lek et Sowat, qui constatent qu'elles ne sont pas en capacité

⁴¹⁵ Entretien conduit avec Darco, Annexes Vol. I, Annexe 1, pp. 14-15.

⁴¹⁶ Entretien conduit avec Agnès Fritz, Annexes Vol. I, Annexe 2, pp. 20-21.

d'aborder le mouvement compte tenu de leur manque de connaissance, en dépit des spécialistes autoproclamés :

Sowat : [...] ce qu'on voit beaucoup, c'est des gens extérieurs qui se retrouvent aux commandes de quelque chose et qui ne connaissent rien. Alors le pire cas de figure, c'est des gens extérieurs qui n'y connaissent rien ou des spécialistes autoproclamés, ça y en a beaucoup.

Lek : En tout cas, éviter que ce soit des galeristes qui s'autoproclament commissaires, ou des trucs comme ça, ça n'a pas de sens. Il y a quelque chose de biaisé.⁴¹⁷

Les intérêts mercantiles seraient susceptibles de biaiser le propos des expositions, pourtant non exclus dans les expositions de certains protagonistes. L'analyse des *discours expographiques* a permis de constater les types de commissaires d'expositions, qui attestent d'une forte présence du marché de l'art par l'implication des galeries d'art, galeristes, et collectionneurs d'art ; à la fois dans l'organisation des expositions et des objets exposés. Sowat exprimait son point de vue à ce propos :

Sowat : [...] Si on devait caricaturer, nous ce qu'on voit, c'est des commissaires avec des poules d'artistes, et en fait il y a tout le temps les mêmes artistes. Et si jamais le commissaire c'est un galeriste, bah c'est terminé parce qu'en fait c'est les gens de sa galerie qui vont faire la couverture du catalogue.⁴¹⁸

L'historique des expositions a débuté avec un événement organisé par une galerie d'art pour une municipalité, qui présentait principalement des toiles de la galerie du commissaire d'exposition et de collectionneurs privés. L'exposition organisée par la Taxie Gallery présentait certes des objets de sa galerie, mais qui étaient accompagnés d'objets provenant des artistes eux-mêmes, en dehors du système marchand. L'exposition *CAPITALE(S)* présentait quant à elle de nombreux objets de galeries d'art ou appartenant à des collectionneurs privés. Ces choix ont certainement été influencés par la présence d'une galeriste et d'un collectionneur privé parmi les commissaires d'exposition. Valériane Mondot a souligné cet aspect :

Valériane Mondot : Un peu comme ce qu'on a à la mairie de Paris où ce sont finalement deux commissaires d'expositions qui sont des marchands à la base, plus

⁴¹⁷ Entretien conduit avec Lek et Sowat, Annexes Vol. I, Annexe 3, p. 38.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

ou moins quand même, et qui ont leur propre vision. Mais qui n'est pas pointue, je pense qu'ils auraient pu faire mieux.⁴¹⁹

Les expositions qui ne sont pas organisées par des personnes du marché de l'art présentent elles aussi des objets de galeristes. C'est le cas dans la partie dédiée au *writing* dans l'exposition à la Fondation EDF pourtant organisée par une personnalité en dehors du marché de l'art et pour un musée d'entreprise. Cela s'explique d'une part, pour la valeur des objets présents dans ces collections, ainsi que les liens entretenus avec les collectionneurs et les galeristes.

Les collectionneurs privés sont présents au sein des expositions, et sont même à l'initiative d'événements. À titre d'exemple, *Tag et graff au Grand Palais : la collection Gallizia*, abordée dans le second chapitre, présentait uniquement la collection « Amour » du commissaire, qui a démarché les artistes pour qu'ils les réalisent :

Lek : [...] Justement, c'est en le faisant que je me suis dit, y a un truc qui va pas. Parce qu'au début, il partait de vouloir réaliser un dictionnaire sur l'ensemble des graffeurs [...] qu'il pouvait rencontrer, ou était amené à rencontrer par les autres graffeurs. Donc je trouvais l'idée intéressante, il n'y avait personne qui l'avait fait. Sauf qu'après, ça s'est transformé en expo de toiles.⁴²⁰

Les « spécialistes » étant des collectionneurs ou des galeristes, il n'est pas incohérent de voir ces personnes organiser ces expositions. Par ailleurs, les protagonistes ne souhaitent pas tous s'impliquer et dévoiler leur pratique. Il se trouve que le *writing* n'est pas si facile à assimiler et à comprendre si l'on n'y est pas invité ou initié. Il n'est donc pas étonnant de voir peu de personnes spécialistes, mais qui s'investissent considérablement pour valoriser la pratique, parmi des « spécialistes » du marché de l'art.

C. Un manque de soutien institutionnel

Les avis concernant la présence des institutions tendent à s'accorder sur un manque de soutien, de représentation et d'intérêt de leur part. Cela pousse les protagonistes à créer leurs propres expositions, parfois même leurs propres lieux pour pouvoir s'exprimer et présenter leurs travaux.

⁴¹⁹ Entretien conduit avec Valériane Mondot, Annexes Vol. I, Annexe 4, pp. 67-68.

⁴²⁰ Entretien conduit avec Lek et Sowat, Annexes Vol. I, Annexe 3, pp. 38-39.

C.1. Un manque de représentation

Le second chapitre présentait les rares exemples de patrimonialisation du graffiti dans les musées français. Comment le manque de soutien institutionnel peut-il s'expliquer ? Pour beaucoup, cela est dû en raison du manque de spécialistes ou de travaux académiques pouvant justifier cette position. Pourtant, les travaux sur la collection du MuCEM, les travaux universitaires qui continuent de se multiplier, ne sont pas suffisamment pris en compte par les commissaires d'expositions. Le premier chapitre a montré la quantité de matières sur le graffiti dont les institutions et les professionnels pourraient exploiter et valoriser.

Pour Kongo, qui soutient que les galeristes sont des marchands, « Il y a pas de vrai support des artistes majeurs français.⁴²¹ » Pour d'autres, des initiatives d'ordre privées sont nécessaires pour une meilleure prise en compte du graffiti dans les institutions françaises, comme Valériane Mondot le soulignait : « Je pense que ça peut être qu'une histoire de gros sous et de grosses compétences en fait, des machines de guerre. Sinon, les musées se réveilleront jamais.⁴²² »

Or, le besoin de représenter la pratique par les premiers concernés, sans intérêt marchand derrière, persiste pour certains. En effet, Koma exprimait sa méfiance vis-à-vis de la récupération du sujet par des personnes extérieures susceptibles de le transformer en marchandise. Cette commercialisation étant perçue comme une dénaturation de l'*essence* du graffiti : « À partir du moment où ces mecs-là mettent les doigts dessus, ils comprennent pas comment les choses sont faites, ils vont faire comme tout dans la société, ils vont le transformer en code-barres. C'est ce qu'on essaie d'éviter, de rentrer dans ce truc-là.⁴²³ » Lek a mis en avant la nécessité de créer des lieux culturels pouvant représenter le *writing* le plus fidèlement possible, ainsi que les expressions qui émergent en parallèle :

Lek : Il faudrait qu'il y ait des lieux qui puissent représenter fidèlement, justement notre culture, mais en parlant aussi des prochaines cultures alternatives qui existent et qui sont déjà là. Je pense qu'on est plus dans cette appréhension de c'est très bien,

⁴²¹ Entretien conduit avec Cyril Kongo, Annexes Vol. I, Annexe 5, pp. 78-79.

⁴²² Entretien conduit avec Valériane Mondot, Annexes Vol. I, Annexe 4, pp. 67-68.

⁴²³ Entretien conduit avec Koma, Annexes Vol. I, Annexe 9, pp. 122-123.

nous, on existe et tout ça, il faut le faire exister, mais il faut penser déjà à la suite [...]

Et pas attendre cinquante ans.⁴²⁴

Celui-ci estime qu'il est tout autant important de préserver la culture existante, que de soutenir celles qui émergent et émergeront à l'avenir.

Le manque de représentation dans les musées français soulève des aprioris quant au traitement du mouvement. Ces personnes méfiants émettent des critiques quant à sa prise en compte par les institutions, jugées dépassées. Comment peut-on expliquer ce paradoxe ? Dans un entretien, Lokiss en venait à se méfier du graffiti au musée :

Je me méfie du graffiti en musée, dans des tours en pré-démolition avec 200 installations bien propres sur elles. En gros, dès que le graffiti devient une forme de cirque de la gestion sociale des banlieues, de dynamique soi-disant culturelle, je quitte aussitôt la scène. J'ai un mépris connu pour les gérants de ce grand barnum, que je trouve dépassé, et chose incroyable, presque décadent. L'effort de défiguration d'un mouvement né de la délinquance artistique vers un simple évènement néo-publicitaire, c'est aussi décadent que poser un tag sur une cathédrale gothique. Que l'on parle de lissage d'une forme artistique ou du vandalisme d'un édifice de haute valeur culturelle, le phénomène de décadence est identique. Ce serait bien d'y réfléchir parfois.⁴²⁵

Ce dernier souligne une inquiétude fondamentale face à la transition du graffiti dans les institutions muséales, pouvant altérer son message et son authenticité. Cette mise en garde des altérations que peut engendrer son emploi comme outil de dynamique culturelle est porteuse d'aprioris face aux institutions.

C.2. L'autoproduction comme alternative

En réponse à ce manque de soutien critiqué, mais encouragé par la méfiance que peuvent éprouver certains, plusieurs d'entre eux se tournent vers des expositions produites par eux-mêmes.

Depuis le début du mouvement en France, les graffeurs ont mis en place et monté des expositions pour faire valoir leurs travaux, alors qu'il était encore peu reconnu par les institutions et le public en France, contrairement aux États-Unis

⁴²⁴ Entretien conduit avec Lek et Sowat, Annexes Vol. I, Annexe 3, pp. 44-45.

⁴²⁵ Lauren Horkey, « Lokiss : « Accepter le graffiti, l'intégrer, ce serait tuer son essence » », *20 Minutes*, 2023. [En ligne], mis en ligne le 08 octobre 2013 à 18h38, mis à jour le 09 octobre 2013 à 10h54, consulté le 28/08/2023. URL : <https://www.20minutes.fr/magazine/cultures-urbaines-mag/2424927-20131008-lokiss-accepter-le-graffiti-l-integrer-ce-serait-tuer-son-essence>

où le marché de l'art s'en saisissait. Pour Kongo, qui a ouvert sa propre galerie au Vietnam, l'organisation d'expositions par lui-même est nécessaire pour continuer à être présent sur la scène artistique et surtout le marché de l'art :

Kongo : Pour moi j'ai appréhendé le lieu comme une grande galerie. Bah oui, j'ai pas de financier derrière moi, je bosse pas avec des galeries, donc quand je peux trouver des lieux comme ça, je m'autoproduis et je mise que sur moi-même en réalité.⁴²⁶

Toutefois, des œuvres issues de sa collection permanente, non destinées à la vente, sont exposées parmi celles qui le sont :

Kongo : Mais j'ai plein d'œuvres dedans qui ne sont pas à vendre et qui racontent mon histoire. Et là c'est autre chose. Donc quelque part, c'est quoi un musée si ce n'est raconter une histoire ? Si l'institution ne le fait pas, c'est leur rôle, parce qu'on parle de la culture.⁴²⁷

Il est important de relever que le rôle des institutions muséales n'est pas de vendre des œuvres mais de les conserver et de les valoriser. La définition de l'ICOM⁴²⁸ étant la suivante :

Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances.⁴²⁹

Le graffiti est toujours en équilibre sur ce fil qui sépare l'institution et le marché de l'art. Le paradoxe du graffiti à la fois marginalisé et soutenu par une partie du marché de l'art contribue à mélanger les choses et à apporter un intérêt marchand dans ce processus. Or, les musées sont tout l'inverse de cette vision.

À ce jour, les uniques musées qui conservent du graffiti et qui lui accordent un intérêt sont le MuCEM, le Centre Pompidou et le musée de Vire. Le MuCEM étant le seul musée à avoir constitué une collection graffiti et à poursuivre son travail.

⁴²⁶ Entretien conduit avec Cyril Kongo, Annexes Vol. I, Annexe 5, p. 76.

⁴²⁷ *Ibid.*, pp. 80-81.

⁴²⁸ Conseil international des musées.

⁴²⁹ « Définition du musée », ICOM, 2022. [En ligne], consulté le 18/03/2023. URL : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>

III. S'émanciper des carcans

Ces traitements dans les expositions entraînent une réduction de la pratique. Quels sont les moyens favorables à la conservation de l'authenticité du graffiti d'un point de vue scientifique, historique et artistique ? Plusieurs prises de paroles ont émis l'intérêt d'une alliance entre les protagonistes et les professionnels pour rassembler les spécialistes de leurs domaines. Les musées, et principalement les écomusées et musées de sociétés, font de plus en plus appel à ce procédé pour engager des débats et des réflexions en communauté, dans un cadre institutionnel et scientifique. J'ai expliqué pourquoi le graffiti est différent et requiert un traitement particulier. Toutefois, les normes et les attentes ont façonné la pratique selon le paradigme de l'art contemporain. Le graffiti peut-il être considéré comme un nouveau paradigme ?

A. La réduction de la pratique

Peu d'expositions se sont consacrées au traitement du graffiti comme sujet à part entière. La plupart d'entre elles se sont attachées à communiquer sur les arts urbains au détriment du graffiti, uniquement abordé pour expliquer et introduire le sujet de l'exposition. Ce constat n'a pas été soulevé uniquement par cette analyse, il se complète avec les points de vue émis durant les entretiens.

Pour Marko93, ce phénomène s'explique pour deux raisons : la première étant que le street art est plus tendance sur le marché de l'art que le graffiti ; la deuxième étant que le street art est plus ouvert au public, contrairement au graffiti, compte tenu des acteurs qui ne souhaitent pas tous abandonner la pratique illégale :

Marko93 : C'est beaucoup plus *bankable* comme je l'ai dit. Déjà dans un premier temps, il y a des mecs qui font du graffiti vandale, ça les intéresse pas d'exposer en galerie, de se montrer, de parler, de vendre. C'est vraiment le diamant brut du graffiti, ils sont incorruptibles (*rires*) et c'est tout à leur honneur. [...] Après, je pense que ça vient du fait aussi, peut-être que le graffiti, les gens ont du mal. C'est comme l'abstrait. Il y a une majorité de gens qui ont du mal à rentrer dedans. Un lettrage avec plein de flèches et tout, c'est un peu abstrait. Alors il y a des gens qui en voient partout, ils se sentent un peu agressés par ça ou ils ne comprennent pas. Donc ils se sentent aussi un petit peu exclus de ça. Et puis ils se sentent peut-être agressés par ça. Il y en a aussi qui se disent que le graffiti c'est incontrôlable, et que le street art,

c'est un peu plus mignon, plus policé. Alors il y a toujours l'exception qui confirme la règle évidemment.⁴³⁰

Les aprioris à l'égard de la pratique ont eu raison du sort que lui accordent les expositions, qui préfèrent axer leur propos sur le street art et des artistes déjà instaurés dans le monde de l'art. Ce traitement du graffiti contribue à la réduction de la pratique, comme l'a souligné Lek, rappelant au passage les conditions de travail avec les protagonistes : « Parce que soit c'est des artistes compliqués, parce que les graffeurs c'est pas les plus simples au monde.⁴³¹ »

Les graffeurs entretiennent un entre-soi qui contribue à sa marginalisation. Le graffiti n'est pas ouvert à tous et nécessite un effort pour comprendre la pratique et ses protagonistes. Ainsi, le street art ne possède pas les mêmes codes et règles que le graffiti, et est donc davantage accessible pour le public. De plus, celui-ci est moins connoté péjorativement, contrairement au graffiti qui subit de multiples répressions qui ne facilitent pas l'assimilation ou la compréhension du graffiti, et nourrit ainsi ces confusions et ce paradoxe.

B. Une alliance nécessaire

Comme énoncé dans la définition de l'ICOM, la participation des communautés est à prendre en compte dans le fonctionnement du musée. Après avoir abordé la pertinence des organisateurs et les avis émis par les personnes rencontrées durant mes recherches, il devient flagrant qu'une alliance entre les deux types d'organisateur est nécessaire. Lek soutient cet avis, pour qui : « [...] il doit y avoir une sorte d'alliance entre des gens professionnels et des gens qui sont issus quand même de ce milieu-là, qui connaissent au mieux.⁴³² » Issu d'une formation en droit et ancien journaliste à *Médiapart*, le commissaire de l'exposition *La Morsure des Termites* au Palais de Tokyo Hugo Vitrani est selon Valériane Mondot une des personnes les plus pertinentes en France car :

Valériane Mondot : Il connaît très très bien le graffiti pour en avoir été et s'y être mêlé pendant très longtemps, et est toujours d'ailleurs en lien avec nombre

⁴³⁰ Entretien conduit avec Marko93, Annexes Vol. I, Annexe 10, p. 140.

⁴³¹ Entretien conduit avec Lek et Sowat, Annexes Vol. I, Annexe 3, pp. 27-28.

⁴³² Entretien conduit avec Lek et Sowat, Annexes Vol. I, Annexe 3, p. 39.

d'artistes. Et lui, il a vraiment cette vision, peut-être plus académique, scientifique, muséale que n'importe qui en France avec la connaissance qui va avec.⁴³³

Son poste et son implication dans le *writing* lui permettent tout de même de bénéficier de cette légitimité et pertinence pour parler et expliquer l'histoire du *writing*.

Cette collaboration entre les protagonistes et les professionnels est déjà employé par certains. À ce titre, *Sketch* a fait appel à ce type d'organisation, le propos de l'exposition étant le fruit d'un protagoniste et de professionnels. Afin d'atteindre l'harmonie des parties, cette alliance doit reposer sur les travaux déjà réalisés et faire appel à la collection du MuCEM densément documentée.

Ce sujet n'est pas un cas isolé. En effet, le Museon Arlaten, miroir de la culture arlésienne, s'intéresse également à ces questions de représentations qui suscitent à la fois de la déférence et du rejet par les premiers concernés. Sylvie Sagnès, chargée de recherche au CNRS, met en avant les rapports qu'entretiennent les arlésiens avec le musée. À cet effet, son analyse des artistes et artisans, ainsi que des chantres de la Maintenance, étant les premiers concernées par les collections du musée, car « [...] eux-mêmes producteurs d'objets susceptibles de figurer dans les vitrines [...] »⁴³⁴ met en exergue les dynamiques conflictuelles avec les professionnels du musée. Certes, le sujet étant propre à la culture arlésienne, je souhaite néanmoins citer un passage de son article, qui entre en écho avec les débats précédents :

Or, à écouter les costumologues, le musée leur tournerait le dos et contrarierait leur passion historique. Les critiques portent sur l'éclaircissement des vitrines, et l'on avoue sans ambages boudier les initiatives ressortissant de l'« anthropologisation » du propos. Mais plus encore, c'est la professionnalisation de l'équipe que l'on dénonce et le non-engagement du personnel dans la perpétuation de l'identité arlésienne [...]»⁴³⁵

Ainsi, le graffiti n'est pas un cas unique et d'autres cultures éprouvent les mêmes réactions à l'égard des institutions.

⁴³³ Entretien conduit avec Valériane Mondot, Annexes Vol. I, Annexe 4, p. 67.

⁴³⁴ Sylvie Sagnès, « Un musée en héritage : expériences et perceptions du Museon Arlaten », in Céline Chanas (dir), *La muséographie selon les écomusées et musées de société*, Actes des rencontres professionnelles de la FEMS 2021-2022, p. 22.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 29.

Cette approche ne fait pas l'unanimité et soulève des problématiques, comme au Musée de Bretagne à Rennes lors de l'exposition *Celtique ?*. Celle-ci a suscité de nombreux débats et réactions autour de l'identité bretonne. La FEMS⁴³⁶ a exprimé son soutien face à ces réactions :

Une exposition, comme un Musée de manière plus large, soutenus et accompagnés dans leur tâche par un conseil scientifique, ont pour vocation de se faire le relais de ces évolutions et de ces interrogations pour en faciliter la diffusion auprès d'un large public et l'appropriation par les citoyens. Une exposition peut bien sûr susciter le débat et la critique, comme toute proposition scientifique ou culturelle ; c'est même la règle. Mais le principe de discussion doit s'imposer et, en dehors de questions de légalité, aucun censeur ne devrait se croire en droit d'exiger le retrait ou la correction d'une exposition qui lui déplaît.⁴³⁷

L'association soutient que les musées et les expositions se doivent de susciter le débat et la critique, et faciliter les discussions afin de favoriser une compréhension mutuelle. De ce fait, une alliance entre les protagonistes et les professionnels constitue une voie médiane pour conserver l'*essence* du graffiti dans les expositions temporaires et demeurer authentique et respectueuse à son égard. Jérôme Catz partage cet avis :

Jérôme Catz : [...] Si c'est une exposition qui raconte ce qu'est le graffiti, là il faudrait réunir les spécialistes, des historiens, ceux qui vont être capables de raconter vraiment comment c'était au tout début. Aujourd'hui les spécialistes ont des manières de faire. Quelqu'un qui puisse arbitrer pour dire ça du graffiti, et ça c'est plus du graffiti. Est-ce que tout ce qui est fait à l'extincteur ça rentre dans la case graffiti ? Quelle est là définition ? Peut-être que ça convoquerait des sociologues [...] Être en capacité d'expliquer pourquoi est-ce que la limite est posée là dans le cadre de cette exposition.⁴³⁸

L'enjeu au cœur de ces avis réside dans l'équilibre de la reconnaissance institutionnelle, la préservation de l'*essence* du graffiti, et de la construction d'un dialogue constructif entre protagonistes et professionnels.

⁴³⁶ Fédération des écomusées et des musées de société.

⁴³⁷ « SOUTIEN DE LA FEMS – EXPOSITION « CELTIQUE ? » », *Fems.asso*, 2022. [En ligne], mis en ligne le 11 octobre 2022, consulté le 20/07/2023. URL : <https://fems.asso.fr/soutien-de-la-fems-exposition-celtique/>

⁴³⁸ Entretien conduit avec Jérôme Catz, Annexes Vol. I, Annexe 8, p. 103.

C. Le paradigme du graffiti

J'ai exposé l'intégration du graffiti dans le paradigme de l'art contemporain, développé par Nathalie Heinich, alors même que ce dernier ne répond pas à ses critères. Une différence non négligeable est à prendre en compte. En effet, le graffiti n'est pas seulement un outil, et n'est pas fait pour être reproductible, il en est même l'inverse, car voué à être éphémère. L'art contemporain contribue à cantonner le graffiti en tant qu'origine de mouvements, pour justifier les œuvres qui sont rentrées dans le monde de l'art suite à une adaptation du médium, aboutissant ainsi à la réduction de la pratique et de ses protagonistes.

À la fois marginale, illégale, et expression artistique, celle-ci bouleverse les normes établies, et redéfinit la manière dont les expressions interagissent avec l'environnement urbain et la société. D'une certaine manière, explorer le graffiti en tant que nouveau paradigme⁴³⁹, au même titre que celui de l'art contemporain, permet de discerner la façon dont il a radicalement transformé la conception de l'art et de l'expression.

Le *writing* prend place dans une pratique beaucoup plus large, qui remonte à la préhistoire, dans l'acte de graver et d'inscrire un message. Dans ce paradigme de l'expression de soi, le *writing* a bousculé les normes préexistantes en les employant en tant que moyen de communication intrinsèquement subversif et transgressif. Les facteurs et les codes de la pratique lui procurent un statut particulier qui ne ressemble à aucune autre pratique artistique. En effet, le graffeur évolue dans un microcosme unique, dont seuls les initiés sont les concepteurs qui perpétuent ces pratiques. Jérôme Catz a exprimé son avis au sujet du mouvement :

Jérôme Catz : Il y a tellement à dire, c'est tellement vivant. C'est difficilement cernable. On peut en capter l'histoire aujourd'hui ça c'est simple, mais il faut le faire maintenant puisque les acteurs sont toujours vivants.⁴⁴⁰

Le contexte et les interactions sont majeurs dans le graffiti. Les graffeurs font appel aux caractéristiques architecturales, aux textures, et aux couleurs de l'espace public afin d'exécuter leur tag ou leur graff. Le concept même de créativité est

⁴³⁹ Voir à ce sujet : Vittorio Parisi, *Le graffiti writing et le street art entre non-lieux et lieux communs: un changement de paradigme*, Thèse de Doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018, Christophe Genin.

⁴⁴⁰ Entretien conduit avec Jérôme Catz, Annexes Vol. I, Annexe 8, p. 105.

redéfini, car celui-ci introduit de la calligraphie, une recherche de couleurs, de motifs, mais surtout de moyens techniques et logistiques pour parvenir au résultat désiré. À ces quêtes calligraphiques et stylistiques sans fin accompagnent les échanges avec d'autres protagonistes, qui participent à l'évolution des styles et des techniques. Ce constat est d'autant plus probant lorsque l'on voit les grandes façades d'immeubles, encore peu touchées par les graffeurs, aujourd'hui exécutées en descentes en rappel. En effet, les toits étaient devenus un médium et une place propice à des réalisations pouvant se voir de loin, accentuant ainsi la position du graffeur vis-à-vis de la communauté. Exécutés au rouleau depuis le toit, ou à la bombe en équilibre, ces derniers entrent désormais en concurrence avec de nouveaux graffitis beaucoup plus impressionnants compte tenu de leurs tailles et du procédé d'exécution innovant.

Ces interactions accompagnées de ces recherches permettent d'envisager le graffiti comme nouveau paradigme, qui élargit son champ créatif pour favoriser une expression audacieuse, autant dans la forme que dans son contenu. Les écrits d'Alan Bowness, sur lesquels Nathalie Heinich et Roberta Shapiro se sont appuyées, pourraient également se prêter à cette étude. En effet, sa théorie des cercles de la reconnaissance a mis en exergue quatre « stades » successifs dans ces trajectoires réputationnelles qui obéissent à des schémas typiques d'ascension, ou de chute :

La plupart des gens – y compris au sein du public cultivé – s'accordent à croire que le succès en art a quelque chose d'arbitraire. [...] J'entends défendre la position inverse, et soutenir que la progression vers le succès artistique est claire et régulière. Je crois en effet que ce succès dépend de conditions parfaitement énonçables, et obéit à un schéma presque déterministe. La renommée artistique est prédictible.⁴⁴¹

Un schéma semblable peut-il avoir lieu dans le monde du graffiti ? En somme, il serait intéressant d'analyser les cercles et les stades de reconnaissance du graffiti dans la poursuite de ces réflexions autour du nouveau paradigme.

⁴⁴¹ Alan Bowness, *Les conditions du succès : comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*, Paris, Allia, 2011, trad. de l'anglais par Catherine Wermester, p. 7.

Conclusion

S'il est limité par la conservation et l'accès aux archives, mon corpus est néanmoins porteur d'un intérêt historique, culturel et institutionnel. L'exposition du graffiti dans des contextes culturels offre l'opportunité de dévoiler son histoire, sa diversité et son évolution. Ainsi, j'ai pu établir les caractéristiques des expositions temporaires en réalisant l'historique des expositions depuis 1989.

Il convient de s'accorder sur la présence du graffiti dans les lieux culturels depuis son développement en France, alors même que les premières répressions sont médiatisées ; jusqu'à de nos jours, où les municipalités entament des procédures à l'encontre des graffeurs, tout en organisant des expositions d'arts urbains. Le graffiti est pris dans une ambivalence conflictuelle entre l'expression libre, subversive et transgressive, et le monde de la culture et de l'art, principalement le marché de l'art. Cette situation se reflète dans l'emploi des termes et des courants artistiques qui incluent ou non la pratique. Il arrive que les expositions suivent ce même schéma dans les thèmes d'expositions, les choix muséographiques - les objets, la trame, la scénographie, le mobilier... -, participant ainsi à la confusion de ce qu'est le graffiti et de ce qu'il représente aux yeux de la société et de ses pratiquants.

Les examens minutieux des moyens d'expositions et de son traitement ont mis en exergue une réalité curieuse, engendrée par les dynamiques du marché de l'art et l'aspect plus accessible du street art. Le graffiti, bien que fondamental aussi bien en lui-même que dans l'histoire des arts urbains, reste souvent en marge des expositions, relégué à l'introduction ou à la première partie, éclipsé par la montée en puissance du street art.

Sa représentation dans les expositions dépend de la pertinence des organisateurs. Le mouvement, avec ses codes et sa complexité, exige une compréhension approfondie et une familiarité avec ses protagonistes pour justifier cette démarche et la représenter fidèlement. L'interaction entre les graffeurs et les commissaires d'expositions révèle un débat fondamental sur les valeurs de confiance et de mérite. Certains graffeurs préfèrent des organisateurs issus du mouvement, conscients de ses nuances et de son *essence*. L'expérience et la passion des artistes commissaires contribuent à la préservation de l'authenticité et

de l'intégrité du graffiti. Pourtant, la méfiance persiste envers les organisateurs extérieurs, tels que les galeristes et les collectionneurs, dont les intérêts marchands pourraient biaiser la représentation. Ainsi, la pertinence des organisateurs joue un rôle essentiel dans la manière dont le graffiti est présenté et perçu, particulièrement à l'égard de son *essence*.

Face à ces défis, l'idée d'une alliance entre les protagonistes du graffiti et les professionnels du monde de l'art émerge comme une solution prometteuse. Cette collaboration pourrait réconcilier les tensions entre les connaissances académiques et scientifiques, et la compréhension intime du mouvement. Des exemples ont montré que cette alliance peut fonctionner en permettant aux protagonistes de contribuer, tout en bénéficiant du soutien de professionnels du milieu. Pourtant, cette alliance doit également tenir compte des travaux déjà réalisés et des collections existantes, encore peu valorisées.

L'intégration du graffiti dans le paradigme de l'art contemporain suscite des interrogations quant à sa redéfinition des normes artistiques traditionnelles. Néanmoins, celui-ci a dû se conformer à des attentes préétablies, telle que l'adaptation du médium, qui ont remis en question son authenticité et sa signification. Bien que cette pratique ne soit pas née d'une volonté artistique, c'est ainsi qu'elle s'est développée et que sa richesse a rayonné dans le monde entier : précisément pour son caractère aux multiples facettes qui introduit une démarche transgressive, mais profondément artistique et réfléchie, qui a mûri avec le temps. Ces évolutions n'auraient pu avoir lieu sans ces interactions entre les pratiquants et les réponses aux répressions. Il n'est pas juste de considérer que le graffiti en devient artistique uniquement lorsqu'il s'adapte aux normes du marché, alors même que le MuCEM reflète son intérêt artistique depuis ses débuts, en prenant en compte son évolution dans le monde de l'art et ses évolutions stylistiques. À ce titre, la considération du graffiti comme nouveau cadre conceptuel distinct engage de nouvelles voies pour réfléchir à sa représentation dans les expositions, plus globalement dans l'art, et surtout dans la survivance de son *essence*.

Pour ces raisons, ce travail mérite des recherches plus approfondies, agrémentées d'enquêtes de terrain et d'observations, à la fois dans le monde de l'art par le biais de professionnels, et les protagonistes. Une étude comparée avec d'autres pays serait également la bienvenue.

De plus, une étude de la perception de sens chez les visiteurs selon la méthode des niveaux de Colette Dufresnes-Tassé serait avantageuse pour analyser la réception de l'*essence* du graffiti chez le visiteur, sans compter la réception du graffiti en lui-même. Cette réflexion peut être élargie pour se demander à quels publics ces expositions sont-elles destinées ?

À travers ces analyses, j'ai exploré la manière dont le graffiti est traité dans les expositions temporaires dans les lieux culturels, compte tenu de son essence et des débats qu'il suscite. Ainsi, il est possible de saisir la manière dont ce nouveau paradigme artistique continue de façonner et de réinventer le paysage culturel contemporain, en parallèle du développement de la muséologie et des pratiques muséales. La survivance de l'*essence* du graffiti réside dans la manière dont il est présenté, et par qui il est présenté. C'est principalement ce dont elle dépend pour être préservée dans les propos expographiques.

Bibliographie

I. Sources primaires

A. Entretiens conduits par l'auteur

Entretien conduit avec Darco FBI, le 24/02/2023, Paris, XI^e arrondissement (appel téléphonique), à 11h10. Durée : 50 minutes. Annexes Vol. I, Annexe 1.

Entretien conduit avec Agnès Fritz, le 24/02/2023, Gennevilliers, Espace Aimé Césaire à 14h. Durée : 31 minutes. Annexes Vol. I, Annexe 2.

Entretien conduit avec Lek et Sowat, le 03/03/2023, Paris, atelier de Lek et Sowat à 14h. Durée : 55 minutes. Annexes Vol. I, Annexe 3.

Entretien conduit avec Valérianne Mondot, le 06/03/2023, Paris, XI^e arrondissement (appel téléphonique), à 14h. Durée : 1 heure et 7 minutes. Annexes Vol. I, Annexe 4.

Entretien conduit avec Cyril Kongo, le 07/03/2023, Paris, XI^e arrondissement (appel téléphonique), à 10h38. Durée : 45 minutes. Annexes Vol. I, Annexe 5.

Entretien conduit avec Catherine Jaffeux, le 23/03/2023, Paris, XI^e arrondissement (visioconférence), à 11h. Durée : 1 heure et 12 minutes. Annexes Vol. I, Annexe 6.

Entretien conduit avec Jean-Louis Bouillère, le 30/03/2023, Paris, XI^e arrondissement (appel téléphonique), à 9h46. Durée : 25 minutes. Annexes Vol. I, Annexe 7.

Entretien conduit avec Jérôme Catz, le 03/04/2023, Paris, XI^e arrondissement (appel téléphonique), à 9h46. Durée : 1 heure et 12 minutes. Annexes Vol. I, Annexe 8.

Entretien conduit avec Koma, Ahmed Ben, le 15/04/2023, Paris, appartement de Koma, à 14h40. Durée : 39 minutes. Annexes Vol. I, Annexe 9.

Entretien conduit avec Marko93, le 04/05/202 , Saint-Denis, atelier de Marko93, à 15h34. Durée : 2 heures et 9 minutes. Annexes Vol. I, Annexe 10.

B. Archives

Archives de Catherine Jaffaux, Fondation EDF, Paris

Archives départementales du Calvados, Caen

- N° d'entrée 1998-28, 53Fi/18.

Archives du musée de Vire, Vire

Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine

- 20150578/61 : Graffiti et société - 1981
- 20150578/66 : Festival Hip Hop - 1991
- 20150578/79 : Graffit'ART - 1992

II. Sources secondaires

A. Ouvrages

AUSTIN 2001

AUSTIN, Joe, *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*, New York, Columbia University Press, 2001.

ASSOCIATION LE M.U.R 2016

Association le M.U.R., *Le Mur. The Wall. 2010-2015*, Paris, Hermann, 2016.

BOWNESS 2011

BOWNESS, Alan, *Les conditions du succès : comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*, Paris, Allia, 2011, trad. de l'anglais par Catherine Wermester.

CALOGIROU 2012

CALOGIROU, Claire, *Une esthétique urbaine : graffeurs d'Europe*, Paris, L'Œil d'Horus, 2012.

CHALFANT, COOPER 1984

CHALFANT, Henry, COOPER, Martha, *Subway Art*, New York, Henry Holt, 1984.

CHALFANT, PRIGOFF 1987

CHALFANT, Henry, PRIGOFF, James, *Spraycan Art*, Londres, Thames & Hudson, 1987.

COOPER 2008

COOPER, Martha, *Tag Town: The Origins of Writing*, Årsta, Dokument Press, 2008.

DAVALLON 2000

DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000.

DENIS, PONTILLE 2018

DENIS, Jérôme, PONTILLE, David, « L'effacement des graffitis à Paris : un agencement de maintenance urbaine », in DODIER, Nicolas, STAVRIANAKIS, Antony, *Les objets composés. Agencements, dispositifs, assemblages*, Paris, Editions de l'EHESS (Raisons Pratiques), 2018, pp. 41-74. [En ligne], consulté le 25/10/2022. URL : <https://hal-mines-paristech.archives-ouvertes.fr/hal-01922560>

DREW 1995

DREW, Robert S., « Graffiti as Public and Private Art », in GROSS, Larry (dir.), *On The Margins Of Art Worlds*, New York, Routledge, 1995.

DESVALLÉES, MAIRESSE 2011

DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.

GENIN 2016

GENIN, Christophe, *Le street art au tournant de la révolte aux enchères*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2016.

GOB, DROUGUET 2014

GOB, André, DROUGUET, Noémie, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Malakoff, Armand Colin, 2014,

GOTTLIEB 2014

GOTTLIEB, Lisa, *Graffiti art styles: A classification system and theoretical analysis*, Jefferson, McFarland, 2014.

HEINICH 2004

HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004, [En ligne], mis en ligne sur *Cairn.info* le 24 mars 2011, consulté le 25/10/2022. URL : <https://www.cairn.info/la-sociologie-de-l-art--9782707143310.htm>

HEINICH, SHAPIRO 2012

HEINICH, Nathalie, SHAPIRO, Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2012.

HEINICH 2014

HEINICH, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

KONSTANTINOS, TSILIMPOUNIDIKONSTANTINOS 2016

KONSTANTINOS, Avramidis, TSILIMPOUNIDI, Myrto, *Graffiti and Street Art : Reading, Writing and Representing the City*, Londres, Routledge, 2016.

NAAR, JENKINS 2007

NAAR, Jon, JENKINS, Sacha, *The birth of graffiti*, Munich, Berlin, Londres, New York, Prestel, 2007.

SKWEEZ 2018

SKWEEZ (dir.), *Silver Art*, Paris, auto-édité, 2018

STEWART 1991

STEWART, Susan, *Crimes of writing: Problems in the containment of representation*, New York, Oxford University Press, 1991.

STEWART, STEWART 2009

STEWART, Jack, STEWART, Regina, *Graffiti Kings. New York City mass transit art of the 1970s*, New York, Melcher Media, Abrams, 2009.

THOMPSON 2009

THOMPSON, Margo, *American Graffiti*, New York, Parkstone International, 2009.

WACLAWEK 2012

WACLAWEK, Anna, *Street Art et graffiti*, éd. Londres, Thames & Hudson, 2011, trad. de l'anglais par Lydie Échasseriaud, éd. française, Paris, Thames & Hudson, 2012.

VITRANI 2016

VITRANI, Hugo (dir.), *Underground doesn't exist anymore*, Paris, Manuella, 2016.

B. Catalogues d'expositions**BOUKERCHA 2021**

Sur nos murs : 40 ans de graffiti avec Agnès B., BOUKERCHA, Karim, cat. expo, (Exposition, Paris, La Fab, 24 septembre-18 décembre 2021), Paris, Éditions Textuel, 2021.

CAZADA, SHECHLEN, PIJNENBURG 1991

Graffiti Art : Artistes américains et français, 1981-1991, CALZADA, Rémi, SCHECHLEN, Didier, PIJNENBURG, Henk, cat. expo., (Exposition, Paris, Musée des monuments Français, Palais Chaillot, 6 décembre 1991-11 février 1992), Paris, Acte II, 1991.

CATZ 2021

#Street Art, l'innovation au cœur d'un mouvement, CATZ, Jérôme, cat. expo, (Exposition, Paris, Espace Fondation EDF, 4 octobre 2014-1er mars 2015), Paris, Fondation EDF, 2015.

DANYSZ 2022

CAPITALE(S) 60 ans d'art urbain à Paris, DANYSZ, Magda (dir.), cat. expo, (Exposition, Paris, Hôtel de Ville, 15 octobre 2022-3 juin 2023), Paris, Gallimard, 2022.

JANIS 1983

Post-Graffiti, JANIS, Sidney Janis, cat. expo., Sidney Janis Gallery, New York City, dec. 1983.

HESS 1989

Futura 2000 : œuvres récentes, HESS, Elisabeth, cat. expo, (Exposition, Vire, Musée de Vire, 4 mars-30 avril 1989), Vire, Musée de Vire, 1989.

HERZSKOWICZ, DEMOUGEOT 2015

Oxymores, HERZSKOWICZ, Élise, DEMOUGEOT, David (dir.), cat. expo, (Exposition collective d'art urbain, Paris, Immeuble des Bons-Enfants du ministère de la Culture et de la Communication, 3 avril-3 mai 2015), Paris, 2015.

GOLDSTEIN, SACRAMONE 2009

Né dans la rue : graffiti, GOLDSTEIN, Richard, SACRAMONE, Leanne, cat. expo, (Exposition, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 7 juillet-10 janvier 2010), Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2009.

LÉANDRI, 1981

Graffiti et Société, LÉANDRI, Ange (dir.), (Exposition, Paris, Bibliothèque Publique d'Information du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Salle d'actualité, 29 juillet-31 août 1981), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1981.

LEMOINE, CHRIXCEL 2019

Conquête urbaine : street art au musée = Urban conquest : street art at the museum, LEMOINE, Stéphanie, CHRIXCEL, Mathilde Jourdain et al., cat. expo, (Exposition, Calais, Musée des beaux-arts, 6 avril-3 novembre 2019), Paris : Lienart ; Calais : Musée des beaux-arts, 2019.

LUSARDY, RICHARD, FORGET 2012

Hey ! Le dessin, LUSARDY, Martine, RICHARD, Anne, FORGET, Zoé et al., cat. expo, (Exposition, Paris, Halle Saint Pierre, 22 janvier-30 décembre 2022), Paris, Hey ! modern art & pop culture publishing, 2022.

NEVEUX, DANYSZ, MONDOT 2012

Au-delà du street art, NEVEUX, Céline, DANYSZ, Magda, MONDOT, Valériane, cat. expo, (Exposition, Paris, L'Adresse Musée de la poste, 28 novembre 2012-30 mars 2013), Paris : l'Adresse-Musée de la poste ; Grenoble : Critères, 2012.

RASPAIL, PERDRIOLLE, MALLAND 2016

Wall drawings : icônes urbaines, RASPAIL, Thierry, PERDRIOLLE, Hervé, MALLAND, Julien et al., cat. expo, (Exposition, Lyon, Musée d'art contemporain, 30 septembre 2016-15 janvier 2017), Milan : Silvana editoriale ; Lyon : MacLyon, 2016.

C. Articles**BARNETT 1994**

BARNETT, Claudia, « The death of graffiti: Postmodernism and the New York City subway », *Studies in popular culture*, Vol. 16, No. 2, 1994.

BIONDO 2017

BIONDO, Caroline, « Le bon, la brute et le Street Art », *L'art de muser. Le magazine du Master Expographie Muséographie*, 2017. [En ligne], mis en ligne le 7 avril 2017, consulté le 02/11/2022. URL : <http://www.formation-exposition-musee.fr/l-art-de-muser/1425-le-bon-la-brute-et-le-street-art>

BLANCHÉ 2015

BLANCHÉ, Ulrich, « Qu'est-ce que le *Street art* ? Essai et discussion des définitions », *Cahiers de Narratologie*, No. 29, 2015. [En ligne], mis en ligne le 31 janvier 2016, consulté le 30/12/2022. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7397>

BRUNET 2012

BRUNET, Elena, « Ne dites plus "graffiti", mais « post-graffiti » », *L'Obs*, 2012. [En ligne], mis en ligne le 8 mai 2012 à 14h35, mis à jour le 09 mai 2012 à 08h09,

consulté le 29/12/2022. URL : <https://www.nouvelobs.com/video/20120508.OBS5158/ne-dites-plus-graffiti-mais-postgraffiti.html#:~:text=Nouveaux%20supports%2C%20nouveaux%20outils%2C%20le,qu'ils%20pr%C3%A9sentent%20en%20galerie.>

BUREAU 2019

BUREAU, Olivier, « Gennevilliers : de la rue à la galerie, la Kaze'Art s'expose », *Le Parisien*, 2019. [En ligne], mis en ligne le 12 juillet 2019 à 13h59, consulté le 23/02/2023. URL : <https://www.leparisien.fr/hauts-de-seine-92/gennevilliers-de-la-rue-a-la-galerie-la-kaze-art-s-expose-12-07-2019-8115366.php?fbclid=IwAR3ETiZNPPr0UWNJtQ34tSlxREpGFSe9ron2Hfg8QQBPtylkXzAF7VWdZNbs>

CABRERA 2019

CABRERA, Élodie, « Peut-on vraiment faire entrer l'art urbain au musée ? », *Beaux Arts Magazine*, 2019. [En ligne], mis en ligne le 23 mai 2019, consulté le 2/11/2022. URL : <https://www.beauxarts.com/grand-format/peut-on-vraiment-faire-entrer-lart-urbain-au-musee/>

CALOGIROU 2010

CALOGIROU, Claire, « Réflexions autour des Cultures urbaines », *Association française des anthropologues, Journal des anthropologues*, 2010. [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2010, consulté le 02/11/2022. URL : <http://journals.openedition.org/jda/1414>

CALOGIROU 2013

CALOGIROU, Claire, « La réinvention permanente du mur : constitution d'une collection inédite au MuCEM », *La revue des Musées de France, revue du Louvre*, 2013.

CALOGIROU 2016

CALOGIROU, Claire, « Patrimonialiser les cultures urbaines », *InFluxus*, 2016. [En ligne], mis en ligne le 2 septembre 2016, consulté le 2/11/2022. URL : <https://www.influxus.eu/article1057.html>

DRAKOPOULOU, AVRAMIDIS 2018

DRAKOPOULOU, Konstantina, AVRAMIDIS, Konstantinos, « Graffiti: an art of identity and its critical discourse (1980-1985) », in *Proceedings of the XXIII*

World Congress of Philosophy, Vol. 1 : Aesthetics and Philosophies of Art, Charlottesville, Philosophy Documentation Center, 2018.

FUSARO 2016

FUSARO, Edwige Comoy (dir.), « Street Art 2 », *Cahiers de Narratologie*, No. 30, 2016. [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2016, consulté le 25/10/2022. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7461>

GENIN 2022

GENIN, Christophe, « Le street art: le débordement autonome », *Nouvelle revue d'esthétique*, Vol. 29, No. 1, 2022.

GERINI 2015

GERINI, Christian, « Le street art, entre institutionnalisation et altérité », *Hermès, La Revue*, Vol. 72, No. 2, 2015.

HALSEY, YOUNG 2002

HALSEY, Mark, YOUNG, Alison, « The Meanings of Graffiti and Municipal Administration », *Australian & New Zealand Journal of Criminology*, Vol. 35, No. 2, 2002. [En ligne], consulté le 25/10/2022. URL : <https://doi.org/10.1375/acri.35.2.165>

HALSEY, YOUNG 2006

HALSEY, Mark, YOUNG, Alison, « Our desires are ungovernable': Writing graffiti in urban space », *Theoretical Criminology*, Vol. 10, No. 3, 2006. [En ligne], consulté le 25/10/2022. URL : <https://doi.org/10.1177/1362480606065908>

JOHNSON 1972

JOHNSON, Laurie, « For Graffiti, DWR Is a Dirty Symbol », *The New York Times*, 22 avril 1972.

LACHMANN 1988

LACHMANN, Richard, « Graffiti as Career and Ideology », *American Journal of Sociology*, Vol. 94, No. 2, Septembre 1988.

LACHMANN 2003

LACHMANN, Richard, « Le graffiti comme carrière et comme idéologie (traduction de Jean-Samuel Beuscart, Loïc Lafargue de Grangeneuve, Claire

Lemasne et Frédéric Vagneron) », *Terrains & travaux*, Vol. 5, No. 2, 2003. [En ligne], consulté le 25/10/2022. URL : <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2003-2-page-55.htm>

LEY, CYBRIWSKY 1974

LEY, David, CYBRIWSKY, Roman, « Urban Graffiti as Territorial Markers », *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 64, No. 4, Décembre 1974.

MCAULIFFE, IVESON 2011

MCAULIFFE, Cameron, IVESON, Kurt, « Art and Crime (and Other Things Besides ...): Conceptualising Graffiti in the City », *Geography Compass*, Vol. 5, No. 3, Mars 2011. [En ligne], consulté le 25/10/2022. URL : <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2011.00414.x>

MOSER 2010

MOSER, Stephanie, « The devil is in the detail: museums displays and the creation of knowledge », *Museum Anthropology*, Vol. 33, No. 1, 2010.

OBERBECK 1973

OBERBECK, S. K., « Underground Artists », *Newsweek*, 1 octobre 1973.

PARISI 2016

PARISI, Vittorio, « Le «street art» est-il fini ? Notes pour une lecture esthétique et critique de l'art urbain », *Cahiers de Narratologie*, Vol. 30, 2016. [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2016, consulté le 25/10/2022. URL : <http://narratologie.revues.org/7511>

PARISI 2019

PARISI, Vittorio, « Entre tags et mauvaises herbes. L'interstice urbain comme expérience esthétique », *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français*, No. 14, 2019. [En ligne], mis en ligne le 1 octobre 2019, consulté le 25/10/2022. URL : <http://journals.openedition.org/hispanismes/360>

RANZAL 1972

RANZAL, Edward, « Ronan Backs Lindsay Antigraffiti Plan, Including Cleanup Duty », *The New York Times*, 29 aout 1972.

ROUX-DURAND 2012

ROUX-DURAND, Marion, « Les labels du Patrimoine culturel », *La Lettre de l'OCIM*, No. 142, 2012. [En ligne], mis en ligne le 1 juillet 2014, consulté le 24/04/2023. URL : <http://journals.openedition.org/ocim/1095>

SCHJELDAHL 1973

SCHJELDAHL, Peter, « Graffiti Goes Legit-But the 'Show-Off Ebullience' Remains », *The New York Times*, 16 sep. 1973.

SAGNÈS 2021-2022

SAGNÈS, Sylvie, « Un musée en héritage : expériences et perceptions du Museon Arlaten », in CHANAS, Céline (dir), *La muséographie selon les écomusées et musées de société*, Actes des rencontres professionnelles de la FEMS 2021-2022.

SORDINO 2019

SORDINO, Marie-Christine, « Street art, de l'illicite au licite ? Du délit à l'art ? Une redéfinition des frontières... », *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, Vol. 3, No. 3, 2019. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-science-criminelle-et-de-droit-penal-compare-2019-3-page-599.htm>

VILLARD 2003

VILLARD, Anne, « Le socle et l'objet », *La lettre de l'OCIM*, No. 87, Dijon, OCIM, 2003.

VULBEAU 1992

VULBEAU, Alain, « Les tags, spectre de la jeunesse: Histoire d'une nouvelle pratique urbaine », *Les annales de la recherche urbaine*, No. 54, 1992.

ZIELENIEC 2016

ZIELENIEC, Andrzej, « The right to write the city: Lefebvre and graffiti », *Environnement urbain*, Vol. 10, 2016. Mis en ligne le 17 octobre 2017, consulté le 20/12/2022. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1040597ar>

D. Travaux universitaires

BURGI 2016

BURGI, Gary, *L'art urbain des graffitis : expérimentation des frontières esthétiques*, Thèse de Doctorat, Saint-Denis, Université Paris 8, 2016, François Soulages.

CLOUTOUR 2017

CLOUTOUR, Cécile, « *Art urbain* », *de quoi parle-t-on ? Réflexions autour des emplois terminologiques liés à l'« art urbain » et à ses pratiques*, Mémoire de Master, Paris, École du Louvre, 2017, Sophie Duplaix.

DUGUE 2021

DUGUE, Florence, *Expographe et histoire de l'art. Le post-impresionnisme dans les musées français aujourd'hui*, Mémoire de Master, Paris, École du Louvre, 2021, Cécilia Hurley Griener.

GAUTHIER 1998

GAUTHIER, Louise, *Writing on the Run: The History and Transformation of Street Graffiti in Montreal in the 1990s*, Thèse de Doctorat, New York, New School for Social Research, 1998.

GAUTHREAU 2014

GAUTHREAU, Rémi, *Le graffiti : pour la conservation d'une pratique artistique illégale*, Mémoire de Master, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014, Sabine Forero Mendoza.

LACLAUSTRA 2008

LACLAUSTRA, Laure, *Le Street art et le graffiti. Un nouveau marché à Paris*, Mémoire de Master, Paris, École du Louvre, 2008, Claire Calogirou et Federica Tamarozzi.

LARGUECHE 2020

LARGUECHE, Youssef, *Scénographie des cultures urbaines. De l'appropriation à la récupération*, Mémoire de Master, Paris, Ministère de la Culture, École nationale supérieure d'architecture de Paris la Villette, 2020, Mahtab Mazlouman. [En ligne], mis en ligne le 22 janvier 2020, consulté le 25/10/2022. URL : https://issuu.com/youssef.largueche/docs/m_moire

LÉANDRI 1981

LÉANDRI, Ange, *Graffiti et société*, Thèse de Doctorat, Toulouse, Université Toulouse-Mirail, 1981, R. Ledrut.

LEBON 2018

LEBON, Lodi, *L'institutionnalisation du street art & graffiti à Montpellier. Les enjeux de valorisation d'un patrimoine controversé*, Mémoire de Master, Montpellier, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2018, Thierry Verdier.

LELUC 2015

LELUC, Morgane, *Le terrain vague de Stalingrad (1984-1989) et sa place dans l'histoire du graffiti français*, Mémoire de Master, Nanterre, Université Paris 10 Nanterre-La Défense, 2015, Christian Joschke.

MAZAS 2017

MAZAS, Anne, *L'impact des attentats de 2015 sur le street art à Paris : un tournant pour la société française*, Mémoire de Master, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2017, André Gunthert.

MENSCH 2013

MENSCH, Nicolas, *L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social*, Thèse de Doctorat, Besançon, Université de Besançon, 2013, Gilles Ferréol.

MÉRY 2021

MÉRY, Pauline Jeanne, *L'expographie des cultures urbaines en France de 1991 à 2021*, Mémoire de Master, Paris, École du Louvre, 2021, Susana Gállego Cuesta.

MILADI 2007

MILADI, Karim, *Le graffiti : de la rue à une reconnaissance institutionnelle ?*, Mémoire de Master, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2007, Stéphane Sauzedde.

PARISI 2018

PARISI, Vittorio, *Le graffiti writing et le street art entre non-lieux et lieux communs: un changement de paradigme*, Thèse de Doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018, Christophe Genin.

PLANEIX-CROCKER 2015

PLANEIX-CROCKER, Madeleine, *Les arts urbains et l'institution culturelle à l'ère post-graffiti*, Mémoire de Master, Princeton, Princeton University, 2015, Efthymia Rentzou.

POZAS 2021

POZAS, Alondra Topete, *Tag ! La (dé)construction du 'Territoire Graffiti' : Le cas des tagueurs de l'agglomération parisienne*, Thèse de Doctorat, Champs-sur-Marne, Université Paris-Est - Paris Est Sup, 2021, Jérôme Monnet.

STEWART 1989

STEWART, Jack, *Mass Transit Art Subway Graffiti: An Aesthetic Study of Graffiti on the subway System of New York City, 1970-1978*, Thèse de Doctorat, New York, New York University, 1989.

VALIERGUE 2009

VALIERGUE, Sophie, *De la cimaise des rues aux murs du musée*, Mémoire de Master, Paris, École du Louvre, 2009, Claire Calogirou.

VASLIN 2017

VASLIN, Julie, *Esthétique propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*, Thèse de Doctorat, Lyon, Université Lyon 2 Lumière, Sciencespo Lyon, 2017, Gilles Pollet. [En ligne], consulté le 25/10/2022. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01824193>

WACLAWEK 2008

WACLAWEK, Anna, *From graffiti to the street art movement : negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970-2008*, Thèse de Doctorat, Montreal, Concordia University, 2008, Johanne Sloan. [En ligne], consulté le 25/10/2022. URL : <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/976281/>

YANG 2014

YANG, Chorong, *Graffiti et Street art : étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle*, Thèse de Doctorat, Grenoble, Université de Grenoble, 2014, Laurent Baridon. [En ligne], consulté le 25/10/2022. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01168748>

F. Films et vidéos

Agora des Savoirs - Nathalie Heinich - L'art contemporain: une révolution artistique ?, Agora des savoirs, [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube Agora des savoirs, le 12 mai 2015, consulté le 10/05/2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xhclwyYYbtY&t=1125s>

Comment le graffiti a évolué en 30 ans, NIANG, Gabrielle, 2019. [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube de BRUT le 1er décembre 2019, consultée le 25/10/2022. URL : <https://youtu.be/3sEo11PXObE>

Les vandales du graffiti à Paris et en banlieue, TRACKS-ARTE, 2001. [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube de TRACKS-ARTE le 08 septembre 2017, consultée le 25/10/2022. URL : https://youtu.be/o6qBwRNBv_A

BARDOULA, Hugo, 2 Mains Productions, *L'art est dans la rue*, 2020. [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube de 2 Mains Productions le 06 mars 2020, consulté le 25/10/2022. URL : <https://youtu.be/B7Fe9btBJPE>

BRÜCKER, Sarah, VECCHIONE, Marc-Aurèle, *WRITERS 20 ans de Graffiti à Paris 1983-2003*, 2004. [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube de RésistanceFilmsTV le 26 septembre 2014, consulté le 25/10/2022. URL : https://youtu.be/_AW7Sv41b6A

Le making-of de l'exposition « CAPITALE(S) » | Que faire à Paris ? | Ville de Paris, Ville de Paris, 2022. [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube de la Ville de Paris le 26 octobre 2022, consulté le 27/10/2022. URL : <https://youtu.be/tiLWltSOP1Y>

« Post-Graffiti : de la rue au musée » : rétrospective du street artiste Sunset, Ville de Clichy, 2021. [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube de la Ville de Clichy le 04 juin 2021, consulté le 29/12/2022. URL : https://youtu.be/j4f-gz_CjpE

Le Post Graffiti, qu'est ce que c'est ?, Arthur Bessaud and Art, 2017. [En ligne], mis en ligne sur la chaîne Youtube de Arthur Bessaud and Art le 26 novembre 2017, consulté le 29/12/2022. URL : https://youtu.be/3iX_G0O5nY

1982 : Les graffitis dans Paris | *Archive INA*, INA Paris vintage, 2019. [En ligne], mis en ligne sur la chaine Youtube INA Paris Vintage le 09 avril 2019, consulté le 29/12/2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sdMwi0JIZXs>

1989 : Les graffeurs envahissent Paris 🤖 | *Archive INA*, INA Société, 2023. [En ligne], mis en ligne sur la chaine Youtube INA Société le 08 février 2023, consulté le 29/12/2022. URL : <https://youtu.be/LvXHB8IqRys>