

# **Graffitis, mythe durable et temporalité éphémère**

Julien THIBURCE



Colloque Albi Médiations Sémiotiques – Actes

# Collection Actes

Utopies et formes de vie.  
Mythes, valeurs et matières

*Hommage à Paolo Fabbri*

sous la direction de  
P. Basso, D. Bertrand & A. Zinna

© Editions CAMS/O  
Direction : Alessandro Zinna  
Rédaction : Christophe Paszkiewicz  
Collection Actes : Utopies et formes de vie. Mythes, valeurs et matières.  
1<sup>re</sup> édition électronique : décembre 2019  
ISBN 979-10-96436-02-6

*Résumé.* On trouve sur les murs des peintures qui datent de milliers d'années, c'est un fait avéré. Les modalités d'inscriptions sont variées, les motifs nombreux et parfois indéterminés : raconter un événement, décorer un espace de vie, exprimer la présence ou l'absence, faire hommage à une personne importante, prendre du plaisir, jouer de sa créativité sont autant de modes sur lesquels des formes et des couleurs se déploient sur des surfaces faites d'inscriptions.

Notre article a pour ambition de s'intéresser à la pratique du graffiti contemporain (aussi appelée *writing*) et à la dimension mythique qui se déploie par les inscriptions elles-mêmes comme par les mises en récit des expériences de production et de réception. On s'intéresse ici particulièrement à la rupture qui se joue dans l'espace et le temps de la pratique, entre d'un côté, un mythe durable par l'institution de personnages et de paroles qui traversent les années et de l'autre, une temporalité éphémère des peintures due aux tensions que la présence d'inscriptions sur des murs peut susciter.

On tente alors d'appréhender ici à quel point l'espace urbain est un lieu de pratiques hétérogènes faisant du mythe un type de récit bien particulier qui peut valoir pour certains acteurs sociaux mais pas pour d'autres. Ainsi, on s'attache à saisir la complexité qui réside dans le fait d'adresser au futur un discours passé à partir d'un présent épais et hétérogène. Élire un personnage à transmettre au futur, oui. Mais par quelle médiation, depuis quel point de vue et à quelle fin ? C'est là la question que nous cherchons à développer en s'intéressant à la dimension située d'une pratique dans la ville et au caractère dialogique et polémologique de l'espace urbain contemporain qui émerge pour les acteurs sociaux eux-mêmes.

En s'inscrivant dans l'axe intitulé *Les idéologies du présent, entre construction des mythologies mineures et démystification*, on problématise ici en quoi une mise en regard des expériences de la ville (i) serait rendue possible par l'interaction des voix et des récits par/sur les graffitis et (ii) participerait d'une démystification et d'un décloisonnement idéologique entre des pratiques culturelles.

**Julien Thiburce** poursuit un post-doctorat de deux ans (2019-2021) sur la muséalisation des prisons, au sein du LabEx ASLAN (CNRS – UMR 5191 ICAR). En décembre 2018, il a soutenu sa thèse de doctorat intitulée « Le dialogisme urbain. De l'usage tacite des espaces publics aux formes d'appropriation narrative et affective de la ville », sous la direction de Pierluigi Basso Fossali (Université Lumière Lyon 2). Il s'intéresse aux ressources sémiotiques mobilisées par les pratiques langagières variées. Dans la perspective d'une écologie sémiotique, il s'intéresse aux pratiques urbaines, à leur dimension conflictuelle et à leur caractère situé. Ainsi, il se focalise sur les dynamiques sociales, politiques et culturelles en jeu dans l'interprétation et la co-construction de valorisations en interaction. Il étudie notamment la co-gestion de l'expérience d'un milieu urbain à travers la diversité de pratiques sur/dans la ville, à savoir, la communication institutionnelle, l'urbanisme et l'architecture, la signalétique, le graffiti et le street art. Il a publié en 2017 « Paye ton musée ! Street art et (re)médiation culturelle en milieu urbain » et en 2018 « *Camera fabula*. La caméra outil et objet sémiotique complexe dans l'interaction ».

Pour citer cet article :

Thiburce, Julien, « Graffitis, mythe durable et temporalité éphémère », in Basso, P., Bertrand, D. et Zinna, A. (éds 2019), *Utopies et formes de vie*, Toulouse, Éditions CAMS/O, Collection Actes, p. 169-196, [en ligne]: <<http://mediationsemiotiques.com/ac2016thiburce>>.

# Graffitis, mythe durable et temporalité éphémère

Julien THIBURCE

(Université Lumière Lyon 2)

*[...] j'ai appris sur les murs crades les couleurs qui se dégradent de grade en grade j'ai dû monter mon estrade tracer mes strass et pour ne jamais être en rade du temps passé à tracer mes lettres observer les maîtres apprendre à connaître le crime que j'allais commettre telle une commette par la fenêtre a pénétré mon être à chaque tag chaque lettre je me sentais renaître [...]*

Rager, album *Arrêt ô sol*, morceau 1990  
Sickswan records, Akolyts production

## Introduction

Lorsqu'on s'est intéressé à la mise en récit d'une pratique sociale et à sa dimension mythique, il est apparu que les dimensions spatiales et temporelles sont structurantes dans la narration. Le langage mythique repose en effet sur l'établissement et la préservation d'une structure de fond suffisamment stable qui traverse les époques culturelles et les modes discursives. En enquêtant sur la dimension mythique des pratiques culturelles quotidiennes (Barthes 1957), on a cherché à appréhender les traits qui définissent le rapport d'une société face à elle-même et en contraste à d'autres groupes.

Si l'on veut établir un discours mythique de manière programmée, en vue d'assurer la survie d'une culture ou d'une espèce comme c'est le cas pour la solution *radiochat* détecteur-signalisant de zones radioactives proposée par Françoise Bastide et Paolo Fabbri, il est inévitable de saisir

les caractéristiques de récits qui résistent au passage du temps. Par un regard sur des mythes créés par le passé et toujours présents, une structure narrative émerge. Cette structure tient à la fois de la préservation ou de la conservation d'un fond actantiel et de la conversion ou de l'adaptation actorielles (Lévi-Strauss 1958) : les acteurs meurent, les actants demeurent.

En s'intéressant aux inscriptions et à leur symbolisme à travers une culture, au sein de l'espace urbain, on perçoit une hétérogénéité culturelle. Dans la continuité d'analyses anthropologiques sur des inscriptions amérindiennes (huichols, notamment ; cf. Perrin 2014) et océaniques (aborigènes) qui dépeignent des pratiques rituelles et culturelles, quelle anthropologie des pratiques et des espaces urbains actuels pouvons-nous mettre en place ? En effet, quelles mythologies sont construites par la manière et sur la manière dont des acteurs sociaux pratiquent les bâtis urbains ? Quels sont les mouvements de (dé)stabilisation de valeurs axiologiques à l'origine d'utopies au sein de l'urbanité contemporaine ?

Pour tenter de répondre à ces questions, on opère ici une focalisation sur une pratique particulière en essayant de conserver sa connexion avec d'autres pratiques culturelles. Par l'appréhension de la pratique du graffiti (aussi dénommée *writing*), quelques pistes d'investigation se dessinent sur une diversité de modes d'existence (Latour 2012) et les modalités langagières par lesquelles un discours mythique se déploie dans un espace social aux frontières labiles.

En vue d'enquêter sur la dimension mythique de cette pratique, ce travail prend appui sur des représentations photographiques de peintures faites à la spray dans les villes de Marseille, Lyon, Villeurbanne et Berlin. À partir de ces photos prises par nous-mêmes (exceptée une), on tente de souligner les aspects dialectiques des composantes temporelle et spatiale de la pratique du graffiti et de questionner leur participation à la dimension mythique de cette pratique.

En effet, en premier lieu, on enquête sur la place qu'occupent le temps et l'espace dans la structuration de la pratique elle-même, mais aussi des discours qui portent sur elle. Le mythe, en tant que phénomène social, ne saurait se passer de ces trois catégories présentes au sein de toute narration que sont les temps, les espaces et les acteurs. Mais, comment la pratique du graffiti articule-t-elle ces trois dimensions ? En retour, sur quelle(s) composante(s) porter l'accent dans la création d'un discours mythique pour la postérité à partir d'une pratique existante ? Devons-nous adopter un « regard éloigné » (Lévi-Strauss 1983) et paysageant, sur le mode de la vue d'ensemble, ou devons-nous nous approcher

au plus près du mur, en vue de saisir la texture et la singularité des empreintes laissées et à venir (Fontanille 2011) ? N'est-ce pas par des oscillations entre ces niveaux que nous pourrions appréhender le discours mythique, entre variantes contextuelles et invariants structurels ?

De ces dimensions spatiales et temporelles se dégage un deuxième temps de notre travail. Au sein ou en marge de la ville, le graffiti est en prise avec le vide au niveau spatial et se trouve en contrepoint de l'oubli au niveau temporel. Tant pour les inscriptions elles-mêmes, par le fait de contrecarrer et de jouer des manques d'espace et de temps, que pour les acteurs sociaux, par un partage (ou une protection) et un hommage (ou un défi) d'une pratique, le vide et l'oubli semblent être des catalyseurs de la parole et du geste graffitiques. Dans quelle mesure le vide pousse-t-il à réenoncer (ou à renoncer) sa propre présence ou celle d'autrui ? Et, par là-même, à quel point la trace dans la ville est-elle renouvelée (rendue nouvelle autant qu'éprouvée à nouveau) ? Ces aspects émergent ici par une caractérisation des modalités par lesquelles les graffeurs résistent au passage du temps et profitent du caractère passé de peintures réalisées.

Une troisième partie de la réflexion permet d'appréhender la complexité du statut sémiotique des peintures réalisées, à la fois *documents d'archive* et *textes soumis à la transcendance de l'expérience*. Ce n'est que récemment que la dialectique entre *document* et *texte* est étudiée en sémiotique, notamment pour les travaux de/sur corpus (Rastier 2001). Ce double statut d'un même matériau d'enquête a ceci d'intéressant qu'il souligne l'ambiguïté et l'ambivalence que l'on peut tenir vis-à-vis des graffitis, entre production et réception. En tant que chercheur, dans quelle posture interprétative se situer face à une peinture dans la ville, parmi d'autres objets culturels ? Les graffitis nécessitent-ils une attention toute particulière ou sont-ils à appréhender comme d'autres objets culturels ? Dans quelle mesure l'analyse de la pratique du graffiti annule-t-elle ou conserve-t-elle la dynamique qui caractérise sa présence dans l'espace public, en tant que performance dont la transformation est inéluctable ?

Dans cette perspective exploratoire, une attention est portée à l'ancrage d'une pratique dans un espace et un temps contemporains, afin de dessiner les composantes structurales et les possibles remédiations<sup>1</sup> pour un futur indéterminé et indéfini. Toutefois, il serait présomptueux de prétendre maîtriser l'ensemble du paysage des pratiques culturelles et d'en produire ici une reconstitution. Ainsi, on appréhende l'hétérogénéité à l'œuvre dans la pratique du graffiti au sein de l'espace public pour les questions qu'elle soulève dans l'élaboration d'un récit contemporain destiné à des générations à venir.

## 1. Les graffitis dans l'espace et le temps<sup>2</sup>

Comme toute énonciation, la peinture à la spray et au rouleau se déploie par des acteurs dans un espace et un temps. Ici, nous traitons de ces énonciations picturales, en tant que processus, à partir de représentations photographiques d'énoncés sur les murs, en tant que partie d'un processus.

Dans un premier temps, on s'intéresse à un graffiti réalisé dans la ville de Marseille dans le quartier du Panier. Pour une meilleure lisibilité, une transcription du lettrage réalisé est proposée au lecteur.

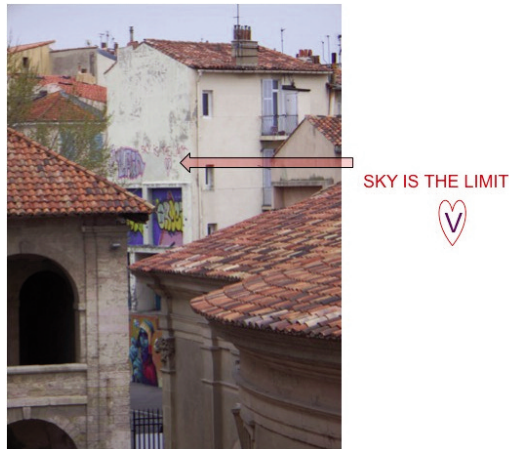


Fig. 1 : Sky is the limit, Marseille, 03.2016 © Thiburce

Dans la photographie ci-dessus, on voit peinte la phrase SKY IS THE LIMIT sous laquelle on trouve le caractère V circonscrit par un cœur. D'après notre lecture, cette inscription et celle qui se trouve à sa gauche (sur laquelle nous reviendrons plus loin) constituent un point de *passage*<sup>3</sup>. Ce passage s'articule aux inscriptions présentes en bas et à celles qui ne se trouvent pas encore haut. En effet, pour cette phrase, que l'on peut traduire par « la limite, c'est le ciel » ou « le ciel est la limite », il y a une polysémie au mot « limit » sur les plans spatial et temporel.

Sur le plan spatial, ce graffiti joue sur la limite que peut représenter le ciel en rupture avec les murs du bâti : si certaines peintures se trouvent sur des bâtiments qui peuvent gratter le ciel de leur cime, d'autres questionnent les moyens par lesquels elles pourraient adhérer à la surface du ciel lui-même<sup>4</sup>. Sur le plan temporel, le ciel peut être une limite symbolique en relation à la Terre où les graffeurs inscrivent leur présence : le ciel



serait une limite de la vie en cours *ici-bas*. On observe là une pratique du graffiti qui exhibe ses propres limites tout en cherchant à les dépasser<sup>5</sup>. Par son surplomb vis-à-vis des peintures en contrebas et sa superposition à l'enduit de l'immeuble, les limites de l'espace et du temps de représentation prennent corps. Dans un mouvement opposé et complémentaire, on voit à gauche de cette inscription le pseudonyme d'un graffeur (VAIN) dont les contours sont en rouge et violet et le remplissage en couleur chrome.



Fig. 2: VAIN, Marseille, 03.2016 © Thiburce

Par l'inscription à gauche, on peut lire VAIN ainsi que la phrase Y RESTE DE LA PLACE EN HAUT ! accompagnée d'une flèche dont la pointe est dirigée au-dessus du pseudonyme. On voit là une forme linguistique et non-verbale invitant à tracer une inscription au-dessus de la sienne propre. Ces déictiques articulent ainsi deux espaces : un espace plein et un espace vide.

Par l'expression et le pointage d'une surface vide d'inscription, il y a une douce provocation et un défi athlétique formulé à autrui – que l'on pourrait gloser par « pas chiche d'aller plus haut ! ». Par l'exposition et la monstration d'une place déjà prise, il y a une demande de ne pas se faire effacer (« repasser ») et d'ainsi subsister – que l'on pourrait gloser par « il reste de la place en haut, mais plus ici ».

Si les peintures sur fond bleu dans les deux cadres rectangulaires en-dessous avaient été accompagnées elles aussi d'une telle indication linguistique, auraient-elles échappé à leur repassage par palimpseste partiel

– par les inscriptions ORGIE et ORGEA en jaune et violet ? Par cette question rhétorique, on ne cherche pas à élaborer un scénario alternatif à ce qui a eu lieu. On cherche plutôt à formuler un questionnement sur la performativité d'une énonciation par rapport au geste d'autrui. Même s'il venait à ne pas être respecté, cet acte de langage (requête implicite de ne pas repasser l'inscription tracée) déploie une rhétorique de la confrontation qui repose sur le jeu de l'espace et du temps<sup>6</sup>.

Comme nous avons cherché à le souligner dès l'introduction, la dimension mythique du graffiti semble relever d'une forme de paradoxe dans son rapport au temps. D'un côté, la trace de cette pratique n'est qu'éphémère : les graffitis se trouvent recouverts par d'autres (types de) peintures et s'effacent avec le temps. De l'autre, les graffeurs eux-mêmes participent de leur densité actorielle par une (ré)énonciation de la présence, en interagissant avec d'autres acteurs et en se/leur faisant un nom.

Dès lors, le fait de se focaliser sur la dimension spatiale permettrait-il de dépasser ce paradoxe du temps et de saisir les enjeux du récit mythique que l'on peut déployer par/sur la pratique du graffiti ? Dans quelle mesure l'espace est-il un paramètre qui prend le dessus ou qui cède le pas au temps ?

### 1.1 *Une résistance ubiquitaire*

Par la pratique du graffiti, un acteur ubiquitaire traverse des frontières qui ne sont pas prédéterminées. Ces frontières, d'abord, peuvent être appréciées dans leur acception spatio-temporelle. Dans ce cas, on voit un passage entre des territoires par citation d'autres pièces effectuées, d'une ville à l'autre, d'une région à une autre et d'un pays à l'autre autant que d'une époque à une autre. Ensuite, ces frontières sont disciplinaires. On peut notamment en rendre compte par le passage entre la peinture sur les murs de manière légale ou illégale et la production/interprétation de textes musicaux. Ces frontières sont également médiatiques. Dans ce cas, on observe une pratique du graffiti *in situ*, sur les murs, dont une (re)médiation est opérée *via* un site internet, un album photo, un livre etc., (re)médiation qui implique un changement majeur dans le rapport que l'on peut entretenir avec l'objet *in situ* de rapport à la matière de l'objet que l'on ne peut pas toucher

Dans ce passage d'un espace à un autre, la pratique du graffiti ne constitue pas seulement une reprise d'une même inscription partout et en tout temps. Chaque inscription et chaque énonciation se déploie dans un espace-temps spécifique, soumis à sa propre élaboration modale. Du point de vue sémiotique, il est fondamental de saisir que les espaces et les

temps des cours d'actions (Fontanille 2011) ne sont pas de simples circonstants. Ceux-ci sont modelés et façonnés d'une manière toujours singulière par un geste incarné autant qu'ils influencent le geste en question.

Par là-même, la dimension mythique dans la pratique du graffiti est instanciée par le déploiement d'une (ré)inscription et d'une (re)transmission au-delà d'un certain cadre ou, plutôt, dans un cadre de production labile : les frontières spatio-temporelles, disciplinaires et médiatiques sont poreuses et perméables. Notamment, à quel point peut-on tracer de manière fixe la frontière entre un graffiti et les autres objets de la ville qui constitue un espace d'implémentation (Goodman 1984) ?

Pour saisir cette porosité et cette perméabilité, il paraît nécessaire de porter une attention non seulement aux supports investis, aux matières mobilisées et détournées, aux pseudonymes choisis et écrits, mais également aux lieux où l'on perçoit une inscription et aux gestes par lesquels une inscription a été tracée. Ainsi, on pourrait saisir en quoi la tendance ubiquitaire de la pratique du graffiti participe à la fois d'une forme de partage, de partition et de revendication de la présence dans les espaces publics. Pour cela, on ne peut pas seulement s'en tenir à l'observation des peintures elles-mêmes : les récits oraux sur la pratique du graffiti et ses acteurs sont fondamentaux. Par des textes musicaux, des bribes de conversations entre graffeurs ou des récits d'expérience d'un passant (graffeur ou non), on a dans un *ici et maintenant* une série d'énoncés qui porteraient sur des graffitis situés *là-bas*. Cette suture/rupture entre une énonciation sur un *là-bas* de l'inscription et un *ici* de sa réénonciation permettrait d'appréhender les modalisations en jeu dans leur (re)médiation, comme pour des graffitis qui ont été fait dans les années 90 à New-York, Paris, Berlin, Lyon et Marseille.

Le caractère ubiquitaire du graffiti serait apprécié non seulement par une inscription et sa résistance au passage du temps sur le mur, mais aussi – voire surtout ? – par la trace de l'expérience vécue par tout un chacun, graffeur ou non. Un récit sur une pratique de l'espace public intime ou social (Paquot 2015) se formerait par la transformation d'une mémoire polymorphe, entre l'individu et le collectif. Aussi cette mémoire des graffitis formée par une multiplicité d'acteurs sociaux se met-elle en place par une énonciation où le débrayage énonciatif n'est pas toujours présent : le temps et les acteurs de la mémoire (*là-bas*) se coagulent dans l'espace de l'énonciation (*ici*) et participent de leur (re)configuration.

### 1.2 Une pratique entre escalades et échelles

À la manière de Pierre Boudon (2013), on peut chercher à rendre compte d'une sémantisation des édifices et du territoire, par la pratique du graffiti.

S'il y a des cultes religieux développés dans les villes symbolisés par des édifices particuliers et des emplacements récurrents (le sol comme articulation entre le ciel et le souterrain), on constate que la spatialité joue également un rôle pour la pratique du graffiti et les récits sur cette pratique. En s'inspirant de sa réflexion au sujet des églises érigées sur des collines dominant une ville et sur les tombes présentes dans les cimetières où les vivants se recueillent, on propose une structuration des pratiques du graffiti sur l'axe vertical de l'espace :

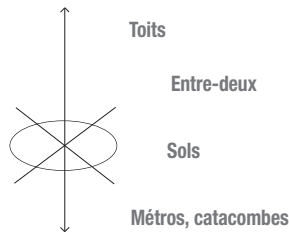


Fig. 3 : Schématisation de l'espace dans sa verticalité

Pour les graffeurs, la verticalité est un défi à relever entre *escalade* et *échelle*. Le mot *échelle* est à apprécier (i) en tant qu'artefact permettant de prendre de la hauteur et (ii) en tant que proportion géographique où l'on élabore une pratique. En s'élevant vers le ciel et ses limites ou en s'enfonçant dans les entrailles de la ville, on repère une tentative de trouver des supports sur lesquels on ne trouve encore aucune inscription, des toits aux catacombes et aux métros<sup>7</sup>. L'*escalade* est à appréhender comme pratique consistant à grimper sur les objets de la ville et comme processus à travers lequel le niveau de performance des graffeurs augmente, où il faut être à la hauteur.

Cet axe vertical fait souvent l'objet de commentaires et de débats sur la pratique du graffiti en milieu urbain, les risques physiques et les défis psychologiques ou sociaux qu'elle implique. L'axe horizontal quant à lui fait souvent l'objet de débats sur l'organisation concentrique de la ville et la mesure dans laquelle les pratiques langagières s'organisent selon rapport centre-périphérie, du centre-ville à la banlieue. Une telle articulation de l'espace sur l'axe horizontal, si elle était affinée, permettrait de mieux saisir l'organisation des pratiques sociales de manière située. Autrement dit, on travaillerait sur la (re)sémantisation de l'espace urbain en appréciant les frontières (territoriales) qui se (re)dessinent pour la pratique du graffiti par la pratique du graffiti. En effet, en quels lieux les

(im)perméabilités et les interactions produites par la pratique du graffiti se déploient-elles ? Quelles sont les conjonctions et disjonctions des objets de la ville ou des parties de la ville pour des acteurs spécifiques ?

De telles questions trouvent leur motivation dans une perspective ethnosémiotique, en vue de saisir de manière fine les rapports sensibles et affectifs à la ville et leurs enjeux sociaux et politiques. On s'intéresserait aux dimensions phénoménologiques et phoriques du graffiti dans l'espace public, ainsi qu'aux processus de ségrégation qui se déploient par des acteurs institutionnels comme par les usagers eux-mêmes.

### 1.3 *Récit dialogique et espaces interactionnels*

Le récit qui se dessine par la pratique du graffiti et ses (re)médiations repose sur des stratégies ancrées et des tactiques rusées (de Certeau 1980). En effet, on observe une mise en tension entre des discours présents ou absents de l'environnement par une parole et un geste socialisés, partagés. Anthropomorphisée, la ville pourrait être appréhendée de manière organique par la métaphore d'un corps (ré)agissant, vivant et vécu, dans les dialectiques du « distal » et du « proximal » (Rastier 2001), du public et du privé, du social et de l'intime – pas homologuées ici. Il nous semble cependant que, contrairement à ce qu'on aurait pu laisser croire en mobilisant le terme "entrailles", une telle vision ferait perdre la centralité du rôle des acteurs sociaux qui agissent dans et sur l'espace urbain.

En effet, si les graffitis peuvent être conçus comme des tatouages sur les peaux du bâti (Lani-Bayle, 1993), ils sont avant tout des discours négociés par une pratique parmi d'autres qui, tour à tour, tissent un espace interactionnel (Mondada 2005). L'espace urbain est (dé)stabilisé par des échanges, des énonciations et des ré-énonciations des graffeurs comme d'acteurs sociaux. *In vivo*, quelles formes ces échanges prennent-ils et entre qui se déploient-ils ? À un niveau macro-, les formes les plus saillantes sont celles de la *compétition* et de la *concurrence* des pratiques. Il ne faudrait pas se méprendre sur la portée de ces mots dans notre conception, qui sont moins à entendre pour leur acception dans les domaines du sport et de l'économie que dans celui de la politique. Si compétition et concurrence il y a, c'est entre des acteurs qui cherchent à faire valoir un droit à la ville (Lefèbvre 1968) qui se paye parfois au prix de leur vie. Exister parmi les autres et se faire voir parmi les publicités, enseignes, mobiliers, affiches d'informations relève d'une revendication d'une forme de vie sémiotique et d'un droit de cité médiatique.

Ainsi, les graffitis sont en articulation et en contrepoint à d'autres inscriptions dans la ville. Sous forme d'ajustements et d'impositions polémologiques

émergent des formes complexes de mise en dialogue telle que le palimpseste (chevauchement et suppression de strates), le détournement (reprise ou réparation de l'existant) ou le cadavre-exquis (pièce collective polylogale). Une tension s'installe par la négociation, l'institution et la régulation de l'espace public : qui en sont les interactants ? Quelles sont les interactions en cours ? Qui y prend part et qui s'en écarte ?

## 2. Le vide et l'oubli, catalyseurs de l'énonciation

La figure 4 ci-dessous représente une pièce de plusieurs mètres réalisée par des graffeurs et d'autres personnes (dont les noms sont écrits à l'extrémité gauche), en hommage et en mémoire à une amie décédée (dont le nom est écrit à l'extrémité droite, souligné de cœurs roses) ; cette pièce vient en contrepoint du vide et de l'oubli de la perte de la personne aimée. En fonction de la personne qui s'en fait l'expérience, ce graffiti peut avoir plusieurs statuts, selon la typologie peircienne du signe. Pour chacune des personnes ayant participé à son écriture, il peut avoir une valeur de *trace* de l'événement d'inscription et celui de la perte. Pour les usagers de l'espace public qui ne connaîtraient pas l'amie en question, il peut avoir une valeur d'*icône*. Aussi, ce graffiti peut revêtir une valeur de *symbole* à la fois de l'amour contre le passage du temps (« à jamais ») et de la dimension éphémère de la vie (un *memento mort*) pour chacun qui s'est fait l'expérience (in)directe de la perte d'une personne chère.



Fig. 4 : DANS NOS CŒURS À JAMAIS ©Thiburce

### 2.1 *Sous-couches et surfaces d'inscription*

Ce vide et cet oubli peuvent être appréhendés pour l'espace d'inscription du graffiti lui-même, au regard de la figure 2 mobilisée plus haut. La dimension éphémère de certaines peintures trouve une explicitation dans leur mise en tension par d'autres pratiques de l'espace (celles d'acteurs institutionnels et des usagers) et par la pratique d'autres graffeurs (qui ont besoin d'espace). Dans une première approche, le vide et l'oubli de sa

propre trace dans l'espace public poussent à produire de nouvelles peintures. Ce premier mouvement n'est pas le seul : la pratique du graffiti est aussi motivée par la rencontre et le partage de l'espace avec d'autres inscriptions et d'autres acteurs sociaux. Dans la pratique du tag, notamment, on voit s'adjoindre une multiplicité d'inscriptions, chacune formée par une chorégraphie singulière. En profitant du temps et de l'espace du présent de l'énonciation, chaque inscription renouvelle l'espace et en révèle des traits toujours locaux.

De la perception de graffitis dans l'espace à l'énonciation dans l'espace par le graffiti, il se joue une plasticité de la présence<sup>8</sup>. Et même si recouvertes par un aplat de peinture posé par les agents municipaux chargés du dégraffitage ou les entreprises employées pour rendre les « façades nettes »<sup>9</sup>, endiguant ainsi l'épidémie qui se répand à vitesse grand V dans la ville, la présence de l'absence de ces inscriptions demeure<sup>10</sup> et peut participer d'une enquête imaginaire : qu'y a-t-il en-dessous ?

## 2.2 Strier l'espace et (s')inscrire (dans) le temps

Dès lors que l'on traite de l'espace et du temps, le vide et l'oubli sont des composantes centrales. Qu'il soit architectural, abritant une multiplicité de pratiques culturelles (habiter, travailler, se déplacer, etc.) ou "architecturé", reconfiguré par ces pratiques en interaction, l'espace se dessine par des vides et des pleins et se dédouble en des espaces *lisses* et des espaces *striés* (Deleuze et Guattari 1980 : 59).

Lisse et lissé, l'espace est constitué d'une matière sur laquelle viendraient glisser des énonciations aux apparences impersonnelles, « distribuées » dans la ville, qui ne sauraient ni ne pourraient revendiquer leur singularité, en errance : d'un certain point de vue, un espace a-topique émerge. Cette a-topie est celle où tout fait bloc et se ressemble, où tout a la même valeur, *a priori*. Strié, l'espace est (re)configuré, gravé par une voix et un geste énonciatifs idiosyncrasiques, par un « partage » qui dessine un espace sédentaire, marqué d'« un envers et un endroit » : un espace u-topique émerge. Cette u-topie est celle d'un temps modelé discours, projeté en énonciation, d'un lieu où des acteurs sociaux (re)modalisent leurs positions en (re)définissant leur entour.

Ainsi, si l'on cherche à porter un regard sur la pratique du graffiti dans la ville pour essayer de reconstituer le récit mythique d'un collectif, on ne s'aurait faire l'impasse sur sa temporalité. La voix que chacun déploie dans l'espace public peut s'inscrire dans la filiation et la continuité de la voix d'un autre. Sur la question du récit, on lit chez le sociologue Gilles Boudinet (2001 : 84) que « la "case vide" [deleuzienne] ne relève pas

d'une dualité, où peut par exemple s'actualiser la stricte dénotation du signe linguistique. Elle "n'est pas assignable" écrit G. Deleuze, mais "symbolique, elle doit être à elle-même son propre symbole, et manquer éternellement de sa propre moitié qui serait susceptible de venir l'occuper" ». La dimension mythique de la pratique du graffiti reposerait sur l'affirmation d'une *filiation* et d'une *non-filiation* symboliques, de la marque d'une continuité comme d'une discontinuité dans l'énonciation. Plus qu'une affirmation, on atteste dans certains cas d'une revendication. Pour pallier le vide et l'oubli, divers motifs et dispositifs se déploient dans la ville.

La notion de *motif* trouve ici une place particulière, entre réitération et récursivité du geste peint. Répété selon des combinaisons et des configurations spécifiques, chaque geste ordonne la série déjà constituée, de la subsistance à l'effacement. Le motif est à la fois *pattern* pictural et thème renouvelé par l'appropriation personnelle qu'un graffeur s'en fait. Au-delà de la figure du tableau de chasse et d'une forme d'inscription qui relèverait du trophée, on observe un régime d'énonciation qui ne consiste pas uniquement à saturer une position actantielle donnée d'avance : le graffiti apparaît par une pratique de l'instant et prend forme dans l'espace-temps du geste déployé autant qu'il donne forme à cet espace-temps. On est ici, seul ou avec les autres, et l'on (s')exprime (dans) un rapport au lieu et/ou aux discours environnants.

Le vide est alors un motif qui apparaît en plein lorsque certains graffeurs peignent en hommage à des proches (au niveau disciplinaire, éthique ou affectif) qui sont distants ou absents : on fait (re)revivre leur présence par leur (ré)inscription dans un *ici et maintenant* de l'énonciation et de l'expérience. Ils sont partis et toujours là ; ils ne sont pas là physiquement mais remédiés en traits. Il s'agit alors ou bien d'écrire leur blaze dans son propre style autographique ou bien de reprendre un de leurs motifs *mortels* – dans son acception populaire – en poursuivant leur geste : les peintures et les personnages atteignent là une forme d'immortalité<sup>11</sup>.

### 2.3 *Pallier l'oubli*

De manière complémentaire au vide, afin de pallier l'oubli, il y a la possibilité de faire revivre et de remédier la présence de ce qui a eu lieu et de ceux qui ont eu lieu. Ce phénomène se produit notamment par des formes discursives comme celle de l'hommage, comme on vient de le voir, mais aussi par la dédicace à un autre graffeur. L'hommage et la dédicace se déploient à l'attention d'une personne disparue, ainsi qu'à l'attention d'une personne qui ne se trouve pas physiquement présente à laquelle on pense et à qui l'on fait prendre corps par son écriture.



Les traces d'une personne et les remédiations d'expériences communes passées prennent ainsi forme par une diversité de modalités, selon une articulation et un jeu avec l'espace et les objets qui s'y trouvent. Ces derniers sont moins une toile d'inscriptions que des objets révélés d'un point de vue particulier, par l'inscription elle-même : le mur n'est une pas surface d'inscription qui attendrait d'être investi, mais constitue le terreau d'une gestion des présences à l'espace social et symbolique ; le train n'est pas un support qui attendrait d'être marqué, mais devient le transport d'un geste sillonne l'espace au gré des aiguillages ; les catacombes ne renferment pas seulement des ossements sans vie, mais aussi accueillent des festivités où des mains se rencontrent. Lutter contre l'oubli passe par des jeux entre son corps-propre, l'espace inscrit et les matières mobilisées et révélées. En s'élevant de plus en plus haut/bas, sur certains objets et non pas d'autres, la pièce réalisée peut gagner en longévité.

On observe notamment une créativité technologique par la mobilisation de pulvérisateurs et de perches permettant d'atteindre des objets difficiles d'accès à main libre. Aussi, en fonction de la peinture ou de l'encre choisies, la trace peut avoir une durée de vie plus longue. La trace prend forme sur un élément de l'environnement fait objet et support d'inscription, de l'ajout de matière (peinture, encre) à la suppression de matière (gravure, acide). On trouve aussi des cas où ces deux modalités sont combinées, notamment lorsqu'une vitre est gravée à l'aide d'un objet contondant sur laquelle une encre est ajoutée, s'incrutant dans les anfractuosités de la matière. La vitre est teintée, la trace d'une altérité perdure. Perçue, l'image réfléchit sa propre présence. Une image de l'autre est là autant que je suis là quand je la perçois. Une dialectique du récit mythique s'instaure dans la ville entre ce que l'on perçoit depuis son propre point de vue et les motifs pour lesquels ce qui est perçu se trouve là, entre une fable qui se donne à parcourir et des affabulations par des pérégrinations interprétatives, entre un récit qui traverse les âges et une histoire racontée à soi-même.

### **3. Archive documentaire et texte transcendant**

Tous les textes ne sont pas soumis aux mêmes modalités d'inscription et, par là même, les perceptions et les expériences de lecture que l'on peut s'en faire varient. Prenons l'exemple d'une affiche publicitaire papier à un arrêt de bus. On peut y percevoir une écriture imprimée et encadrée, pour laquelle les aspérités ont été lissées et la dimension autographique annulée : si l'encre bave, l'affiche est mise au rebut. Dans la pratique du graffiti,

cette imperfection participe de la valeur autographique même<sup>12</sup> et le cadre dans lequel elle s'inscrit n'est pas si délimité. La dimension mythique de la pratique picturale du graffiti se caractérise par son statut ambivalent.

Elle semble en effet se distinguer par l'énonciation énoncée d'un acteur social dans un *ici et maintenant* épais et feuilleté : elle est une performance dont on peut (tenter de) retracer le rythme et la puissance par une lecture des courbes, des teintes et des variations de couleurs. Par l'observation fine de graffitis, il serait ainsi possible d'enquêter sur les modalités par lesquelles un corps inscrit sa présence dans l'espace et continue de l'habiter par un geste tracé. Le corps passe, le geste demeure : mais dans quelle teneur, dans quelle densité et à quelle vitesse celui-ci est-il passé ? Comment et pour qui résiste-t-il ?

### *3.1 Seuils de l'espace et limites de l'interprétation*

Cette figure 5 est constituée de deux photographies prises à Villeurbanne<sup>13</sup> représentant une série de graffitis réalisés à l'intérieur du terrain de basket qui apparaît en figure 4. Sur la photographie de droite, on trouve deux pièces au centre, faites par REVOLTE et ESMO et, à leur droite, trois noms tracés les uns aux dessus des autres : REVOLTE (en jaune et rouge), ESMO (en bleu), SYONE (en rouge et bleu). Sur la photographie de gauche, on voit tracés de haut en bas les noms REVOLTE, ESMO et SYONE d'un seul trait, d'une même couleur et d'un seul mouvement. Cette signature est réalisée par l'un d'entre eux seulement.



*Fig. 5: Une signature pour trait d'union ©Thiburce*

Sur ce tag, on voit des parties pour lesquelles la couleur rose est plus ou moins intense et le trait plus ou moins épais. Cette variation dans l'intensité de couleur et dans l'épaisseur du trait est due à un mouvement plus

ou moins rapide, un rapprochement/éloignement ainsi qu'à une inclinaison particulière de la spray par rapport au mur.

Ainsi, ce tag est à la fois un *document* qui atteste d'une présence sous la forme de traces et un *texte* dont la création et l'interprétation mettent à l'épreuve les subjectivités individuelles et collectives des instances de production et des instances de réception. Dans les deux cas, la question se pose de déterminer le niveau de granularité auquel se situer dans l'observation d'une empreinte et l'étude d'un geste inscrit. Tenant et aboutissant du statut de la signature autographique (à gauche) par rapport aux graffitis (à droite), ce niveau de granularité a une influence sur ce que l'on apprécierait en tant que texte à part entière ou en tant que passage d'un texte, comme on l'a évoqué en première partie de ce travail. Par exemple, la peinture de fond, de couleur verte, a été posée par les graffeurs eux-mêmes et constitue un paramètre à prendre en compte dans la configuration textuelle des peintures : le fond est une trame en production et un liant en réception.

Le phénomène le plus intéressant de cette réalisation pour notre propos se situe au niveau de la pratique de l'espace public. Un jeu avec l'espace s'instaure par cette signature en rose : une mise en tension de l'espace intérieur du terrain de basket par rapport à son espace extérieur. Le terrain de basket est un lieu où la pratique du graffiti est tolérée, alors qu'elle ne l'est pas de l'autre côté du filet. Les mailles se desserrent, une perméabilisation des espaces s'instaure et un effet de seuil se déploie. Selon l'interprétation que nous nous en faisons, cette peinture questionne les limites de l'espace et l'ouverture des cadres, au niveau pictural (quelles sont les limites entre des discours ?) comme aux niveaux pragmatique (à quel moment/endroit repérer l'illégalité ?) et praxéologique (par quels moyens jouer avec les frontières des espaces et repousser les limites des lieux d'une pratique tolérée ?).

Dans sa réalisation comme dans son interprétation, cette dialectique entre le dedans et le dehors du cadre est au cœur de la pratique du graffiti dans l'espace urbain aux niveaux politique, social et culturel. Le cadre, qu'il soit pictural, pragmatique ou légal, devient le moteur et le catalyseur d'un jeu avec les seuils et les limites entre les modes de présence aux espaces publics.

### *3.2 Le graffiti entre dynamiques contemporaines et pratiques ancestrales*

Dès lors, on peut affirmer que tous les murs ne se valent pas. Les lieux ont leurs particularités non pas en eux-mêmes et pour eux-mêmes, mais pour ce que font et ce que ne font pas des acteurs sociaux d'un côté ou

de l'autre de ces murs, dans une temporalité particulière. Les photographies de la figure 6 ci-dessous ont été prises depuis une route sous laquelle passe une voie ferrée, comme on le voit en photographie 1. Elles sont un instantané d'un lieu qualifié d'« ancestral » pour la réalisation de graffitis à Lyon<sup>14</sup>. D'un point de vue *étique* (Pike 1967), un tel mot pourrait sembler paradoxal et inapproprié au vu des dates où certains d'entre eux ont été réalisés – 2014 pour le graffiti de SEK dans la photographie 2 et 2007 pour le lettrage de SOLI (en noir) en photographie 3. Néanmoins, d'un point de vue *émique* (*Idem*), cette expression éclaire cette ambivalence en jeu dans la temporalité de la pratique, des expériences vécues et des traces qui subsistent.



Fig. 6: Un lieu « ancestral » ©Thiburce

En négatif, d'une part, l'adjectif « ancestral » exhibe le fait que les graffitis sont généralement voués à une disparition rapide. Si dans le domaine de la production cinématographique, par exemple, l'année 2007 peut relever d'une temporalité assez proche du jour où nous écrivons, c'est une temporalité plutôt longue dans le milieu du graffiti : dix ans de vie, pour une peinture illégale dans la ville, c'est déjà beaucoup. En positif, d'autre part, « ancestral » dénote la dimension collective de la pratique et un rapport patrimonial à l'espace : c'est un lieu où des personnes se réunissent, où se des voix se recouvrent, où des pratiques traversent les décennies. Une tension entre le rituel au présent et le caractère passé de l'écriture s'installe. Le temps d'une soirée, on passe le relais et on fait le bilan<sup>15</sup>.

Par la photographie 1, on observe le long du mur une multitude de graffitis réalisés par des graffeurs de Lyon (.G, SOLI) ou d'ailleurs (CLICLI, SEK, ZEYO) qui mobilisent des techniques variées. Un tissage d'inscriptions se déploie, entre le patchwork et la mosaïque, entre le dialogue (invitation, interpellation, altercation, entre autres) et le dialogisme (reprise, citation, entre autres). Les voix se font échos. Les gestes s'enchevêtrent. Les points de vue se répondent et s'enchâssent. Les inscriptions ne sont pas là entassées les unes sur les autres : elles (re)composent tour à tour un espace réapproprié et réénoncé selon un *dialogisme urbain* (Thiburce 2018). Plusieurs modes de présence se dessinent, de la co-construction d'un énoncé, par la recherche d'un accord collectif sur sa place, au repassage d'une pièce d'autrui, en affirmant une prévalence sur elle. Si le vide potentialise le geste, il n'est pas sûr que la réalisation de ce geste ait un droit de cité de manière systématique.

### 3.3 *Mythe des origines et œuvre originale*

Dans un autre mouvement, on peut questionner la place de sa propre présence dans *l'ici et maintenant* en rapport à une énonciation passée. On peut enquêter ce mouvement par la figure 7 ci-dessous, une photographie prise à Berlin en juillet 2015, dans le quartier de Kreuzberg.



Fig. 7: Original Wild Tony Style ©Kactus 43

On y repère deux instances d'énonciations. Une première a réalisé l'inscription TONY en bleu et rouge par un lettrage au style graphique *ignorant*<sup>16</sup>. Une deuxième instance est venue l'augmenter de l'inscription « Original Wild Style » en vert, jaune, bleu et rouge, dans un lettrage au style du même nom « wild style ». Par cet ajout, un rapport de filiation graphique s'installe. D'une part, *l'original wild style* fait référence à des lettrages passés réalisés

dans la fin des années 1970 et le début des années 1990 aux États-Unis d'Amérique. Deux films documentaires font état de cette période : *Wild Style* de Charlie Ahearn et *Style Wars* de Tony Silver, tous les deux sortis en 1983. D'autre part, il y a un commentaire de la deuxième instance d'énonciation sur la première, non seulement au niveau lexical par la dimension euphorique de l'évaluatif « original », mais aussi par l'entourage et l'encadrement réalisé au niveau dispositionnel. L'ajout de cette inscription peut être interprété à trois niveaux au moins.

On atteste d'un niveau historique : ce sont des lettres tracées "à l'ancienne", dont on peut attester une apparition dans l'histoire de la pratique. « Original » renvoie aux origines. Il y a ensuite un niveau esthétique, lié au premier : c'est là une appréciation méliorative/euphorique d'un lettrage et d'une typographie spécifiques. « Original » est mêlé à « originalité ». Il y a également un niveau éthique impliqué dans ce dialogue et ce dialogisme graphiques : cette peinture est produite dans un lieu où la pratique est illégale, sur le toit d'une piscine publique. Si le *wild* est un *style* graphique, c'est aussi celui d'une éthique et d'un rapport aux espaces publics urbains : être *wild*, c'est bousculer des normes sociales trop rigides pour certains.

À partir des observations sur la distinction opérée entre un *document d'archive*, qui atteste une présence, et *texte transcendant*, qui met en œuvre et met à l'épreuve les subjectivités, on a cherché à rendre compte de spécificités d'un espace social où se déploient diverses interactions sémiotiques. Sur le versant du document, la trace d'un graffeur *là-bas* est attestée *ici et maintenant*. Il a alors valeur d'archive pour celui qui cherche à cerner les traits spécifiques ou génériques d'un espace, d'un temps, d'un acteur de manière située. Les variations et les modifications qu'un graffiti subit dans le temps peuvent être un point d'entrée pour une démarche historiographique et archéologiques des pratiques de l'espace public. Par une *géograffiti*, on élaborerait une cartographie des pratiques sémiotiques et des formes de vie de la ville avec le graffiti pour point d'entrée.

Sur son versant textuel, la pratique du graffiti permettrait non seulement de retracer des topoï au sein de (discours sur ces) productions picturales, par l'émergence de structures actancielles enracinées, mais aussi d'appréhender la part de créativité d'énonciateurs qui cherchent à renégocier leur subjectivité, entre l'individuel et le collectif. Non seulement on procéderait à la mise en regard de graffitis de plusieurs auteurs, mais aussi on opèrerait une analyse différentielle entre des graffitis et d'autres productions. Par là-même, en vue de saisir à quel point le graffiti participe d'une « trans-culture » (Boudinet 2001), on enquêterait les perméabilités entre la pratique du graffiti et d'autres pratiques culturelles telles que la

musique<sup>17</sup>, la danse, la peinture ou encore l'architecture. En portant une attention à une culture de la lettre et une poétique du corps, on traiterait des perméabilités entre musique, image et danse d'un point de vue polysémiotique, en évitant les écueils d'un phonosymbolisme ou d'un chromat-symbolisme codés. Il s'agirait plutôt de proposer une étude de l'expérience du graffiti pour les liens entre polysensorialité et polysémioticité. On pourrait s'intéresser notamment à la dimension olfactive qui tient une place importante chez certains graffeurs dans leur rapport affectif aux lieux et aux outils de la pratique. Une fragrance singulière se dégage du mélange de l'odeur des métros à celle des sprays, des effluves replongent dans une expérience savoureuse, ravivent un souvenir vaporeux, font émerger une épreuve marquante : la musique est-elle une pratique particulière pour l'expression et la socialisation des sens de l'expérience du graffiti ?

Le graffiti pourrait donc être apprécié pour les passages opérés entre des acteurs par une performativité toujours singulière. L'inscription à la bombe peut avoir des effets détonants ou nuls dans un environnement, en ce qu'elle poursuit ou annule d'autres discours, en ce qu'elle est poursuivie ou annulée par d'autres gestes. L'observation et l'attestation d'une pratique dans toute son épaisseur permettraient de mesurer en quoi le graffiti connaît une place qui lui est propre dans l'espace urbain contemporain.

En d'autres termes, une (re)sémantisation des édifices (Perrin 2009) et une (re)configuration des rôles des acteurs sociaux s'opèrent par l'énonciation graffitique, tant dans le geste de production que dans l'expérience de réception. Il apparaît dès lors nécessaire d'effectuer un travail de recherche visant une archéologie des supports et des pratiques, en vue de rendre compte des dynamiques culturelles en jeu dans *l'ici et maintenant* de l'expérience des graffitis dans la ville<sup>18</sup>.

Un travail d'investigation est déjà accompli par les graffeurs eux-mêmes par la collecte et l'articulation de photographies, la production d'écrits et la réalisation de corpus systématiques retraçant l'histoire d'un lieu, d'une personne sur une période donnée<sup>19</sup>. En travaillant en relation avec des graffeurs à partir de photographies prises par eux-mêmes couplées à leur discours sur ces photographies, une épaisseur de des valeurs de l'espace pourrait émerger. Par un regard stéréoscopique (Pike 1967 ; Basso Fossali 2015), la dimension mythique du graffiti serait dépeinte entre un point de vue émique et un point de vue étique. Par là même, nous faisons l'hypothèse qu'une étude contrastée permettrait d'appréhender l'aspect idiosyncrasique de l'expérience, les transformations qui participent de la forme de vie des pratiques culturelles, ainsi que les sédimentations et stratifications qui s'opèrent dans un espace social, entre polémologie (relations conflictuelles) et irénie (recherche d'une détente).

Si l'on admet que le sens et la valeur des conduites d'action des acteurs sociaux ne sont en fait qu'un sens et qu'une valeur possibles (Klinkenberg 2011 ; Bondi 2017), un sens et une valeur parmi d'autres, alors il est nécessaire de mener un travail à travers lequel mettre en regard non seulement des pratiques de personnes différentes, mais aussi différentes pratiques d'une même personne. À l'aune d'une telle approche, on voit s'entrouvrir la possibilité d'une caractérisation des dynamiques structurelles comme des variations et des singularités qui sous-tendent toute expérience.

### **Conclusions et pistes de recherche**

En s'inscrivant dans une réflexion sur la complexité des pratiques sémiotiques, on s'est intéressé à la pratique du graffiti, à la palette des (re)médiations opérées et à leur participation dans l'édification d'un récit mythique sur cette pratique dans la ville. En reprenant notre question de départ, on reformule ici les conclusions des analyses proposées. Dans une perspective de travail comme celle développée par Françoise Bastide et Paolo Fabbri (accompagnés d'autres chercheurs) dans le cadre de la « solution *radiochat* », que pourrions-nous dire du graffiti ? À quel point est-ce une médiation sémiotique et une pratique sociale propices à la diffusion d'une information cruciale pour les générations futures ?

D'abord, au niveau spatial, le graffiti ne se verrait que très difficilement assigné à résidence : dans l'espace urbain, à partir des observations formulées, il paraîtrait difficile de dire à un graffeur « il n'est possible de graffer qu'ici et pas ailleurs » et qu'une telle instruction soit respectée. Il y a bien le cas des commandes ou des murs tolérés, pour lesquels les graffeurs se saisissent d'un espace mis à disposition ou autorisé, mais l'on observe toujours une perméabilité vers l'extérieur, vers un au-delà de la scène ou de la toile accordées. Si la pratique peut se déployer dans un cadre institutionnel en toute convivialité, c'est aussi et avant tout une pratique de la navigation entre des espaces qui souligne les limites et pointe l'espace de la marge. Le graffiti fait s'opérer des (re)cadrages aux niveaux pragmatique et interprétatif et fait se déployer une rhétorique du détournement dans l'espace urbain.

Ensuite, au niveau discursif, il semble tout aussi difficile de contraindre la parole d'un graffeur de manière descendante. Ne trouve-t-on pas des inscriptions polémiques réalisées lors d'événements organisés par différents collectifs ou institutions pour lesquels un thème de composition est donné par avance ? Un récit énoncé au futur, où le chat serait un person-



nage mythique, pourrait-il faire l'objet d'incursions énonciatives décalées venant troubler la réception ? Par ces questions, on signale la tension entre, d'un côté, l'assignation d'un rôle et l'encadrement institutionnel d'une parole et, de l'autre, le caractère "propre" d'un point de vue personnel dans l'élaboration d'une histoire collective.

Et au niveau actoriel, on pourrait dire avec un mot greimassien (Greimas 1966) que, dans le récit mythique constitué par les peintures, le graffeur est un « sujet » en quête d'un « objet » dans le cadre d'un « parcours narratif » dont les frontières ne sont pas préétablies et restent toujours ouvertes. Celles-ci se dessinent au fur et à mesure des rencontres d'« adjuvants » ou d'« opposants », que ceux-ci soient l'autre ou soi-même. Le style d'un acteur (Basso Fossali 2012) est alors formé par des perméabilités à l'autre où la revendication de son identité propre n'a parfois de sens que lors d'une énonciation pour soi.

Cette énonciation dans l'espace par les graffeurs, perçue comme hostile par certains – des topoï comme « c'est des chiens qui pissent » – et amicale par d'autres – des topoï comme « c'est un vrai art » – questionne l'hétérogénéité des appréhensions et des expériences des acteurs de la ville. Cette expérience n'est pas maîtrisable et ne saurait être maîtrisée totalement à l'avance, à moins d'aseptiser toute forme de vie, d'éradiquer la plasticité de toute pratique artistique et de déraciner toute expérience. D'une part, si certains peuvent percevoir un lettrage sur un mur comme une suite de caractères inertes, d'autres se figurent le corps en mouvement et le visage de la personne qui en est à l'origine. Le même nom prend alors différentes valeurs en fonction des acteurs qui perçoivent et sémiotisent un lettrage. D'autre part, un même acteur peut avoir plusieurs noms et en jouer, en fonction de la situation où il se trouve et tenir plusieurs positions narratives.

L'identité *du* graffeur – si tant est qu'il en est une – reste alors impalpable parce que toujours ubiquitaire et en déplacement. Le graffeur est attendu ici, il se trouve là. La pratique du graffiti est attendue de telle manière et elle se manifeste par une autre. S'il est un versant structurel dans la pratique du graffiti, c'est celui de ce regard déplacé et celui des corps qui se déplacent dans la ville entre appropriation et impertinence (Basso Fossali 2015: 127). L'appropriation, c'est s'approprier un espace et (trans)former un territoire des pratiques dans la ville aux niveaux esthétique, éthique et affectif. L'appropriation, c'est rendre appropriée une situation à une pratique que l'on cherche à déployer dans un milieu social. L'appropriation, c'est se rendre approprié à la situation selon des normes qui émergent et une reconfiguration de soi par rapport à ces

normes. L'impertinence, c'est ce geste énonciatif qui cherche à pointer les limites d'autres énonciations en prenant le risque de sembler inapproprié. L'impertinence, c'est ce geste énonciatif qui cherche à élaborer un autre monde possible où l'autre ne s'est pas encore projeté.

Dans le faire interprétatif, en retour, le niveau de pertinence de l'un n'est peut-être pas celui de l'autre. Si l'expérience de sémiologie est soumise à des mouvements de stabilisation et de déstabilisation, il semblerait profitable de déplacer son regard et de déplacer son corps en vue d'appréhender le niveau de pertinence auquel se situe l'autre et celui auquel on se situe soi : s'entrouvre là une possibilité de constituer une plateforme d'échanges sur des pratiques sémiotiques de manière dynamique.

Énoncer au futur, c'est dépeindre au présent tout en prenant la mesure d'un passé encre, de ce qui a eu lieu. Énoncer au futur, c'est négocier l'épaisseur du présent, (re)configurer un milieu culturel en formulant une hypothèse qui, dans un futur antérieur, pourrait avoir des allures prophétiques.

Le parcours, qu'il soit interprétatif ou biographique, passe par une négociation de situations dans une écologie des pratiques, une élaboration d'un « *situs* » (Boudon 2013) par un ancrage du sens de l'expérience et par la « prise » (Landowski 2009) sur un horizon qui se profile, tout en ne maîtrisant définitivement pas sa position.

Le jeu de mot est facile et le ton familier : comme l'énoncé mythique de l'un a tôt fait de se trouver énoncé mytho de l'autre, une mise en regard des interprétations permettrait de faire le point sur le sens des pratiques culturelles et de (re)dessiner des conduites d'actions et des trajectoires de vie possibles en déconstruisant les fantasmes sur l'altérité (les graffeurs sont tous des bandits) comme les fabulations sur sa propre situation (on est bien mieux loti). Dans la perspective de négocier collectivement un récit mythique, au fondement de valorisations socialement partagées, il paraît alors nécessaire d'élaborer une démystification des valorisations colportées à l'égard de membres d'un collectif au nombre indéfini. Une telle démystification ne pourrait être menée qu'à travers un questionnement réflexif, sur les points de vue que l'on porte soi-même vers des acteurs d'un espace social, sur les liens que l'on tisse aux autres participants de la vie d'un milieu culturel, sur les valorisations que l'on élabore et négocie collectivement en discours et en pratique.

## Notes

- 1 Entre une « grammaticalisation infra-médiatrice » (qui institue l'expérience) et des « dynamiques trans-médiatrices » (qui tissent des relations interactantes),

la *remédiation* opère une « rentrée » du *technique* (grammaticalisé) sur le *sensible* (en cours d'instauration), et vice versa (BASSO FOSSALI 2016). En s'intéressant aux remédiations de la pratique du graffiti, on cherche à observer et caractériser les dynamiques consolidant les passerelles entre un geste à la spray et d'autres pratiques.

- 2 Les objets sémiotiques qui nous intéressent ici sont des inscriptions faites à la spray, au marqueur, au rouleau (ou autre instrument). Ce sont aussi bien des lettrages que des personnages sur des murs, des métros ou d'autres objets de la ville, en tout ou partie. Elles relèvent du « graff », fait d'un « contour » et d'un « remplissage » (de couleurs différentes ou non), et du « tag », fait d'un seul trait par lequel les graffeurs tracent leur(s) pseudonyme(s) et des fresques narratives.
- 3 On parle ici de *passage* car cette inscription prend son sens dans un *texte* plus large. À la fois enchâssante et enchâssée, cette peinture a été posée en un moment et un lieu donnés, en relation avec son entour. Elle est un texte en elle-même autant qu'une partie d'un patchwork réalisé par plusieurs auteurs. Nous revenons sur cet aspect plus loin dans ce travail.
- 4 On donne ici au lecteur deux exemples tout à fait intéressants à ce sujet dans la pratique contemporaine. Le premier est celui du mondialement connu Space Invader qui a repoussé les limites de l'espace d'inscription en faisant partir une de ses mosaïques au bout d'un ballon gonflé à l'hélium dans la stratosphère (environ 35km d'altitude). C'est là une première, où le mouvement se fait en deux temps: un temps de préparation, puis un temps de translation dans l'espace. Pour voir des photos et visionner une vidéo du voyage de la mosaïque: <<http://www.space-invaders.com/post/ART4SPACE/>>  
Le deuxième est celui d'Antonin Réveur, artiste-graiffeur qui a questionné ces limites d'inscription par une performance entre peinture et musique. De la même manière que les sons joués par la flûte traversière qui accompagne ses gestes peints flottent dans l'air, les courbes dessinées ne trouvent de fixation que dans la projection et la mémoire que le spectateur aura de cette performance. Pour visionner cette performance: <<https://www.youtube.com/watch?v=9-WQJh1HyOI>>
- 5 Par ailleurs, a-t-on ici citation et reprise d'un point de vue ? En effet, on peut également se demander s'il y a là quelque hétérodiabolisation interdiscursive (RABATEL ET LEPOIRE 2006: 57), dans la mesure où « *sky's the limit* » est un titre du légendaire rappeur Notorious B.I.G. paru en 1997 dans l'album *Life after death*: <<https://www.youtube.com/watch?v=d3vOeCkeCNA>>.
- 6 Par le lien suivant le lecteur pourra appréhender le niveau d'échelle et la dimension de la peinture à laquelle nous nous intéressons ici. La visualisation de l'espace urbain où elle a été produite Google Maps nous permet de repérer la présence d'une caméra. En relation avec cet objet culturel, emblème d'une prévention situationnelle, cette peinture serait-elle aussi une défiance au contrôle de l'espace public urbain ? <<https://www.google.fr/maps/@43.2998293,5.3679475,3a,75y,290.68h,94.52t/data=!3m1!1e3m4!1svdNa14JDtH60JfUFdcerpQ!2e0!7i13312!8i6656>>
- 7 On lit dans l'article de l'historienne de l'art Joëlle Le Saux intitulé *Transmission et mythologie dans le graffiti* (LE SAUX 2015: 7-8) un récit du graiffeur français O'Clock sur les métros, l'enjeu majeur de leur accessibilité et leur caractère singulier:

Ce sont les supports les plus difficiles d'accès, les plus mystérieux, qui lui confèrent toute sa saveur, son piment, quand on est à la recherche de notoriété et de sensations toujours plus fortes. [...] Il arrivait aussi que le stress, vecteur d'hésitation et de négligence quant aux proportions et à la bonne réalisation des remplissages et des contours (sans oublier les photos foireuses parfois) me laissait un peu sur ma faim, mais ça finissait malgré tout par me plaire car je relativisais: c'était quand même du métro avec tout ce que ça

implique ! [...] environ 700/800 trains peints et 70/80 mètres peints (plus les mètres à l'étranger comme les 19 mètres peints en solitaire à New York entre 2000 et 2001). (BOUCHERKA 2011: 268-269)

Cet extrait de l'ouvrage documentaire *Descente interdite* illustre bien l'importance du support et du lieu pour un graffeur qui pourraient être qualifiés de "fétiches". Et si O'CLOCK raconte sa propre pratique, il reconnaît le travail d'autres sur le même support: « Big up aux ADK et aux MPV, [deux groupes de graffeurs] avec qui j'ai souvent peint à une époque sur les trains et mètres, qui m'ont beaucoup apporté et impressionné par leurs connaissances, leur savoir-faire bien à eux, leur culot, leur joie de vivre et leurs facéties légendaires ». Ce récit tient lieu de médiation d'une expérience passée et d'hommage au présent.

- 8 Sur la présence et la relation d'un spectateur à une œuvre de *street art* (aussi appelé post-graffiti), Anna Waclawek évoque la surprise. « La rencontre entre l'œuvre, la rue et le spectateur ne peut être considérée comme acquise ? Lorsqu'elle a lieu, la découverte de l'œuvre d'art crée un effet de surprise, et cet instant précis permet momentanément l'achèvement de l'œuvre. Le point de rencontre entre une œuvre d'art, un emplacement et une personne peut être perçu comme le véritable espace de l'œuvre en question » (WACLAWEK 2012: 96).
- 9 Pour souscrire à un contrat proposé par la municipalité lyonnaise, en vue de supprimer graffitis, tags et autres inscriptions des murs de leur bien immobilier, les usagers peuvent suivre ce lien:  
<<http://www.lyon.fr/demarches-lyon-en-direct/professionnels/regies-bailleurs/souscrire-a-un-contrat-facade-nette.html>>
- 10 Ce qui amène certains graffeurs à en jouer en détournant ce motif d'origine pour en pointer les limites, comme SAEIO et RIZOT (<https://vimeo.com/113796229>), et à former un dialogue sarcastique et caustique, tour à tour, avec les personnes chargées de faire disparaître ces inscriptions des murs, comme MOBSTR (<http://www.mobstr.org/red/>).
- 11 On pense là au roman sur *L'immortalité* du romancier Milan Kundera qui dépeint le caractère organique d'un geste qui vit par delà les années dans le corps d'individus éloignés. Ce geste peut être affirmé par la personne qui l'incarne tout comme il peut prendre le dessus sur cette personne qui perd l'emprise sur corps et sa prise avec le monde.  
Si l'on peut étendre la lecture de ce roman sur la pratique du graffiti, on pourrait alors se questionner sur la mesure dans laquelle le geste d'un graffeur est-il le sien propre et la teneur dans laquelle la filiation et l'hommage se trouvent en ligne de fond de chaque inscription.
- 12 À cet égard, le motif de la coulure est tout à fait intéressant. Celui-ci est passé du statut d'indice dénotant alors le débutant qui ne sait pas maîtriser la pression à exercer sur l'embout de la bombe à celui d'icône lorsqu'intégré dans la composition.
- 13 Par le lien suivant, la fonction de la frise chronologique permet d'avoir quelques images de l'évolution de ce lieu situé au 156 avenue Roger Salengro. On voit notamment qu'une installation pour faire courir une végétation le long du mur a été implantée dans une perspective paysagère – et antigraffiti ?:  
<<https://www.google.fr/maps/@45.7806717,4.8838176,3a,75y,134.67h,96.59t/data=!3m7!1e1!3m5!1sjaZeskz3A3f2reUOWrYD5A!2e0!5s20150801T000000!7i13312!8i6656>>.
- 14 Il est à noter qu'une telle caractérisation lexicale est la sienne propre à un moment donné. Tous les graffeurs mobiliseraient-ils le même qualificatif pour caractériser cet espace ? Par le lien suivant, le lecteur pourra avoir une possibilité de faire naviguer son regard sur l'entour du 211 avenue Berthelot:  
<<https://www.google.fr/maps/@45.7406223,4.8561376,3a,75y,194.8h,82.82t/data=!3m7!1e1!3m5!1s8-U52vojEKDpwygRW5-m4w!2e0!5s20160601T000000!7i13312!8i6656>>  
Je remercie Antonin Réveur pour le don qu'il me fait en me laissant la possibilité de le citer ici.

- 15 En photographie 2, sous le nom SEK, on voit écrit « c'est pas la fête! » pouvant être glosée par « tout n'est pas permis ». Peut-être un graffiti ayant été posée par lui-même ou par un de ses acolytes a été repassé et, afin de marquer l'écart aux règles en vigueur dans un collectif de graffeurs, un bilan est dressé et un rappel à l'ordre est donné.
- 16 Le style *ignorant* consiste à faire comme si l'on ne savait pas faire alors qu'on sait très bien comment faire, c'est jouer à ne pas savoir faire, c'est l'art de cultiver ses débuts.
- 17 On peut alors penser à des liens tels que le *sample* et la fresque polysémiotique tissée par des graffitis et des interprétations de morceaux de hip-hop et d'autres styles musicaux.  
 Pour le cas du *sample*, on pense à celui d'un échange entre les graffeurs SKEME, DEZ et MEAN 3 tiré du documentaire *Style Wars* qui se retrouve en ouverture du mythique morceau *Respiration* du duo Black Star composé de Mos Def et Talib Kweli en collaboration avec Common. C'est là un télescopage d'un discours sur une situation sociologique et biographique dans la ville qui se déploie entre les différentes instances de discours.  
 Pour le cas de la fresque polysémiotique, on pense notamment au morceau *1990* de Rager sur l'album *Arrêt au sol* cité en exergue en début d'article. Il fait lui aussi référence au documentaire vidéo *Style wars*:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=jKBAxp6fRg>>  
 À ce propos, il est intéressant d'observer le caractère facetté de certains graffeurs qui changent de nom selon les médiations et les pratiques mobilisées ainsi que les situations d'intervention.
- 18 D'un point de vue de la performativité, il serait nécessaire de mener une enquête sur le rapport des passants à la ville et aux graffitis lorsqu'ils sont perçus. En effet, on peut lire chez ANNA WACLAWEK (2012: 98) que:  
 [...] cet espace de communication créé par le street art résulte de l'interaction de l'œuvre avec d'autres composantes matérielles ou visuelles et avec le contexte socioculturel. C'est un espace performatif dans le sens où l'artiste, l'œuvre, le spectateur et l'emplacement jouent un rôle: l'artiste, en diffusant l'œuvre; l'œuvre et le spectateur, au moment de la réception de celle-ci; et l'emplacement, en fournissant un espace de confrontation. Directement liées à la vie quotidienne d'une ville, ces œuvres proposent de puissants échanges entre ce que l'artiste exprime et l'expérience que le spectateur a de l'environnement urbain.  
 Une telle proposition nous fait nous questionner quant à la nature de cette performativité et à l'évolution actorielle d'un passant dans son rapport à la ville selon l'hétérogénéité des expériences, en passant à pieds, à vélo, en voiture ou autres moyens de locomotion ou en stationnement. En effet, dans quelle mesure l'artiste « diffuse » une « œuvre » ? Ne pourrait-il pas pratiquer pour lui-même, par pur plaisir personnel ? Pour le passant, dans quelle mesure peut-on affirmer que celui-ci est spectateur d'une œuvre ? Se fait-il une perception d'une inscription dans la ville et si oui, laquelle ? À quel point les échanges entre les artistes et les passants sont-ils « puissants » ? Ces questions soulignent quelques présupposés souvent présents dans le discours (universitaire ou autre) sur la pratique du graffiti ou du street art – dans l'acte d'inscription ou dans l'expérience que s'en font des passants. La réalisation d'une étude ethnographique semblerait à même de faire émerger le caractère situé des pratiques des espaces urbains (procès local). En réalisant une série d'enquêtes de terrains, on composerait un corpus de contrôle qui permettrait de monter en généralité (système) et d'éviter des surgénéralisations caricaturales ou stéréotypées.
- 19 Pour quelques références, on dirige le lecteur vers le titanesque ouvrage *69ml* par Undex, The Yellow, Nome et publié en 2014. Celui-ci propose une archive de photographies de graffitis de 1990 à 2000 à Lyon et ses environs sous la forme d'une grande fresque papier.

## Bibliographie

BAKHTINE, MIKHAIL

(1978) *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BARTHES, ROLAND

(1957) *Mythologies*, Paris, Seuil.

BASSO FOSSALI, PIERLUIGI

(2015) « L'interprétation dans son espace phénoménologique : jeux de langage et implémentation publique », *Metodo, International Studies in Phenomenology and Philosophy*, vol. 3, n° 1, Milano, Metodo Associazione, p. 113-138.

(2016) « Le poids éthéré de la médiatisation. De la matérialité diaphane du média à son investissement comme environnement », *Actes du Congrès 2015 de l'Association Française de Sémiotique « Sens et médiation. Substances, supports, pratiques : matérialités médiatiques »*, AFS Éditions, p. 186-208.

(2017) « La dialectique entre parcours et passage : la configuration engageante du sens », in P. Ceccarini (éd.), *La notion de lieu. À partir des travaux de Pierre Boudon*, Montréal, Potential Architecture Book.

BOUCHERKA, KARIM

(2011) *Descente interdite. Graffiti dans le métro parisien*, Paris, Alternatives.

BOUDINET, GILLES

(2001) *Pratiques Tag. Vers la proposition d'une « transe-culture »*, Paris, L'Harmattan.

BOUDON, PIERRE

(2013) *L'architecture des lieux. Sémantique de l'édification et du territoire*, Montréal, Infolio.

CERTEAU, MICHEL (DE)

(1980) *L'Invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard.

COOPER, M. ET CHALFANT H.

(1984) *Subway art*, London, Thames & Hudson.

DESCOLA, PHILIPPE

(2005) *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.

DEULEUZE, G. ET GUATTARI, F.

(1980) *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit.

ECO, UMBERTO

(1992) *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.

GOODMAN, NELSON

(1968) *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Chambon.

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN

[1966] *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 2002.

LANI-BAYLE, MARTINE

(1993) *Du tag au graffiti. Les messages de l'expression murale graffitiée*, Marseille, Homme et perspective.

LATOUR, BRUNO

(2012) *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte.

LE SAUX, JOËLLE

(2015) *Transmission et mythologie dans le graffiti*, Brest, Éditions Peinture.

LEFEBVRE, HENRI

(1968) *Le Droit à la ville*, Paris, Economica-Anthropos.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

(1958) *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.

MONDADA, LORENZA

(2005) « La constitution de l'origo déictique comme travail interactionnel des participants : une approche praxéologique de la spatialité », *Intellectica*, n° 41-42, p. 75-100.

PAQUOT, THIERRY

(2015) *L'espace public*, Paris, La Découverte.

PERRIN, MICHEL

(2014) *Visions Huichol : un art amérindien du Mexique*, Paris, Somogy.

PERRIN, YVES (ÉD.)

(2009) *S'approprier les lieux. Histoire et pouvoirs : la resémantisation des édifices de l'Antiquité au mouvement de patrimonialisation contemporain*, Travaux du CERHI, vol. 9, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne.

RASTIER, FRANÇOIS

(2001) *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF.

THIBURCE, JULIEN

(2018) *Le dialogisme urbain. De l'usage tacite des espaces publics aux formes d'appropriation narrative et affective de la ville*, Thèse de doctorat en sciences du langage, Université Lumière Lyon 2, Laboratoire ICAR UMR 5191, sous la direction de Pierluigi Basso Fossali.

WACLAWEK, ANNA

(2012) *Street art et graffiti*, trad. fr. de L. Echasseriaud, Paris, Thames & Hudson.

## Sitographie

BASSO FOSSALI, PIERLUIGI

(2012) « Possibilisation, disproportion, interpénétration », *Actes sémiotiques*, n° 115, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2673>.

BONDÌ, ANTONINO

(2017) « La valeur entre pratique du sens et hétérogénéité sémiotique », *Semen*, vol. 41 <http://semen.revues.org/10592>.

LANDOWSKI, ERIC

(2009) « Avoir prise, donner prise », *Actes sémiotiques*, n° 112, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2852>.

FONTANILLE, JACQUES

(2011) « L'analyse du cours d'action : des pratiques et des corps », *Semen*, vol. 32,  
<http://semen.revues.org/9396>.

KLINKENBERG, JEAN-MARIE

(2011) « Conclusions. De la valeur d'échange à la valeur éthique en passant par la valeur de survie », *Semen*, vol. 32,  
<http://journals.openedition.org/semen/9394>.

RABATEL, A. ET LEPOIRE, S.

(2005) « Le dialogisme des discours représentés et des points de vue dans les explications, entre concordance et discordance », *Cahiers de praxématique*, vol. 45,  
<http://journals.openedition.org/praxematique/130>.