

Transactions du centre et des marges
Graffitis, ville et photographie

Zaghden Yosra *

Résumé:

Comme discours de la ville, le graffiti serait abordé comme étant le déclencheur d'un nouveau discours sur la ville. Il s'agit dans cet article d'un traçage de la trajectoire hésitante du graffiti comme pratique extériorisée de l'art et de la ville auxquels elle retourne pour gagner de son esthétisme et perdre de son essence. Expulsé de l'art et persécuté de la société, le graffiti est accepté comme une activité inclassable, son indocilité indomptable l'amène pourtant à absorber l'art et la société comme centres contraints à le marginaliser. Les transactions s'avèrent complexes surtout quand intervient un autre paramètre loin d'être défini comme une entité anodine : le médium photographique. Entre ville, graffiti et photographie les échanges semblent être aussi complexes que féconds.

Mots-clefs:

Transactions; Marges; Graffiti; Photographie; Ville

* **ZAGHDEN Yosra ; Institut supérieur des arts et métiers de Sfax, TUNISIE**

Introduction :

Selon Jean-Louis Genard : « *Depuis quelques années déjà, la “culture urbaine” et plus encore l’« art urbain » sont devenus des catégories opérantes dans le champ culturel, en même temps sans doute que la question de la ville – et spécifiquement de la grande ville – devenait un enjeu politique grandissant, parallèlement aussi au déclin relatif du référentiel de l’État-nation.* »¹ Là où les politiques culturelles urbaines imposent leur dissensus, émergent des pratiques qui ne relèvent pas du collectif mais du singulier et qui se font par là même des pratiques rebelles dans leurs causes, formes et stratégies.

Sur les murs qui parlent, se fixe notre intérêt et sur la langue des différends qui fait s’exprimer ces murs se focalise notre enquête sur le graffiti comme forme de militantisme par l’art. « *Du point de vue discursif, la ville est un espace symbolique particulier ayant sa matérialité qui produit sa propre façon de signifier.* »² Travaillé par des pratiques langagières, l’espace de la ville offre donc, selon les propos d’Orlandi, à son usager l’occasion de le nommer à sa manière. Comme discours de la ville, le graffiti serait alors abordé comme étant le déclencheur d’un nouveau discours sur la ville. Il n’est pas ici pourtant lieu de suivre l’histoire de cet art abondamment exposée dans d’autres propos mais il s’agit d’un traçage de la trajectoire hésitante de cette pratique extériorisée de l’art et de la ville auxquels elle retourne pour gagner de son esthétisme et perdre de son essence. Le passage de l’intérieur vers l’extérieur, du centre vers les marges ; puis, l’action du

retour ne se font pas dans la paix. Chacun des deux lieux se trouve profondément métamorphosé.

L'art a toujours rimé avec la société et est même considéré comme un fait social. Mais quand il s'agit de s'esquiver de l'art autant que de la société quelle position le graffiti occupe-t-il ? Expulsé de l'art et persécuté de la société, le graffiti serait-il une activité bâtarde et inclassable ou est-ce que son indocilité indomptable l'amènera à absorber l'art et la société comme centres contraints à le marginaliser ? La marginalité est-elle inconfortable pour le graffiti ? Sinon, pour quelles raisons se trouve-t-il invité au cœur de la ville pour battre à son rythme et au centre de l'art pour se plier à ses institutions ? Les transactions s'avèrent complexes et les répercussions ne sont pas parmi les moindres. Ces transactions méritent aussi une attention particulière quand intervient un autre paramètre loin d'être défini comme une entité anodine : le médium photographique. La photographie est la preuve de l'existence du graffiti mais aussi une mise en scène, une fin en soi. En effet, un photographe est celui qui profite de la particularité du médium photographique tout en avançant son référent.

Entre ville, graffiti et photographie les échanges semblent être aussi complexes que féconds. Mais alors pourquoi photographier les graffitis ? Est-ce pour figer des œuvres vouées à disparaître ? Ou pour faire translater ces graffitis de la sphère du quotidien à celle de l'art par le biais du photographique ? La photographie faite en marge de cette autre pratique du graffiti conçue, de sa part, en marge de la société aussi bien que de l'art

serait-elle une pratique marginalisée ? Ou est-ce qu'en se pratiquant en marge de la marge, la photographie permettrait au graffiti d'acquérir ses lettres de noblesse pour être encensé autant qu'une forme d'art ? S'agit-il d'attirer le regard vers ces inscriptions incisées sur les murs de la ville pour dévoiler leur plasticité ? La photographie serait-elle un visa garantissant le passage du graffiti du non-art vers l'art ? Serait-elle une manière d'ouvrir grands les yeux sur les graffitis autant que forme d'art ou de mener un parcours plastique où la photographie prend le graffiti autant que référent comme tout autre modèle à photographier ? Sinon, si la photographie permet aux graffitis de s'élever au rang des œuvres d'art et d'atteindre leur seuil, ceci ne serait-il pas une manière de dérober au graffiti son essence tout en prétendant lui procurer une occasion de transcendance ? Que le graffiti soit considéré comme un art, ceci ne contredit-il pas, en fait, son essence rebelle contre tout classement institutionnel étant donné que le graffiti est, d'antan, une émanation d'âmes révoltées contre l'ordre établi ?

1- Les marges à l'épreuve des transactions :

La conception des marges les transcrit comme des bords connexes à un espace central, comme un dehors qui n'acquiert son attribut d'extériorité que par rapport à cet autre intérieur qu'il se fait la continuité et le prolongement. S'intéresser aux marges c'est alors aussi être essentiellement dans la problématique du central. Le caractère constitutif des marges les envisage comme des espaces n'ayant aucune place dans la configuration de ces autres espaces dotés d'une centralité qui n'acquiert, souvent, sa

plénitude que grâce à ces mêmes marges qu'elle écarte. Entre centre et marges, dedans et dehors se jouent de composites négoces qui mettent en balance les uns aussi bien que les autres tentant que leur instabilité console la réalité.

Une topographie des espaces mène donc à l'acceptation des marges comme des espaces relatifs, dépendants et isolés, dont la définition se fait toujours dans ce par rapport à quoi elles s'écartent et prolongent. Le centre empiète sur le dehors, sur les marges ; pour leur emprunter ce qui les aide à s'auto-dénouer. C'est en quelque sorte ce que Derrida désigne par « *la logique de la marge* »³. En traitant de la philosophie, Derrida impartit aux marges une importance particulière. Il se demande dans ce sens : « *La philosophie répond-elle à un besoin? Comment l'entendre? Elle? Le besoin?* »⁴ Il ajoute alors : « *Ample jusqu'à se croire interminable, un discours qui s'est appelé philosophie — le seul sans doute qui n'ait jamais entendu recevoir son nom que de lui-même et n'ait cessé de s'en murmurer de tout près l'initiale — a toujours, y compris la sienne, voulu dire la limite. [...] Il fallait que sa propre limite ne lui restât pas étrangère. Il s'en est donc approprié le concept, il a cru dominer la marge de son volume et penser son autre.* »⁵

La limite, en ce qui concerne la philosophie, est donc, selon Derrida, une séparation qui ne dénigre pas le passage. Selon l'auteur : « *La philosophie a toujours tenu à cela : penser son autre. Son autre : ce qui la limite et dont elle relève dans son essence, sa définition, sa production. Penser son autre : cela revient-il seulement à relever (aufheben) ce dont elle relève, à n'ouvrir*

la marche de sa méthode qu'à passer la limite ? Ou bien la limite, obliquement, par surprise, réserve-t-elle toujours un coup de plus au savoir philosophique ? Limite/passage. »⁶

Par logique de la marge, Derrida entend la capacité de la pensée philosophique de se divulguer afin d'incorporer ce qui ne lui est pas inhérent, de constituer un lieu non philosophique, un lieu d'extériorité ou d'altérité où on peut aborder la philosophie. Il s'agit donc de faire le discours philosophique traiter de ce qui n'appartient pas à la philosophie afin de réinterroger cette même philosophie par ce qui ne lui coïncide pas. Quand elle se trouve assignée à la pratique des graffitis, la logique de la marge, comme prônée par Derrida, se fait une affirmation de la conception traitant l'art et les villes en tant qu'espaces par rapport auxquels le graffiti est libellé comme pratique marginale. Persistant à rester dans sa propre circonscription, la ville quitte son domaine et devient alors étrangère par rapport à elle-même. La ville est comme défaite par ses marges. Le graffiti comme bord et marge de la ville n'est pas donc envisagé seulement comme pratique contenue par l'espace urbain mais est considéré comme producteur de sens procédant par la mise en branle de la quiétude familière. Il est ce qui provoque le tournant par lequel un espace contenant n'est pas infailliblement discrédité mais évidemment perplexe. Bernard Lamizet considère dans ce sens que : « *L'espace devient symbolique à partir du moment où il est structuré : où il fait l'objet, de la part des hommes, d'une mise en ordre qui, par ailleurs, inscrira dans ses structures mêmes une représentation des systèmes sociaux. Dans l'espace ainsi structuré,*

s'ordonnent les cultures et les identités symboliques, les institutions et les appartenances, les conventions et les contrats sociaux, à partir desquels s'établissent entre les hommes les sociétés civiles et les sociétés politiques.
»⁷

Les marges sont là où le centre pourrait signifier indirectement dans la clandestinité et le mutisme, là où le centre pourrait trouver son prolongement et son dénouement sans pourtant s'exhiber comme tel, là où une vacuité est dédiée à une révélation, une place vide est consacrée à une confusion.

Les graffitis dans l'espace urbain ; un scepticisme est alors dirigé contre cet espace, sa raison d'être, ses manifestations et ses fondements. Une déviation effectuée via l'altérité s'avère indispensable pour assouvir une volonté insistante de se comprendre. La conscience de soi nécessite une sorte de projection hors de soi-même, vers les marges ; et c'est ce qui s'effectue au sein de la ville théâtre d'action des graffiteurs. Etre dans les marges serait donc, comme c'est le cas chez Derrida, provoquer la « médiation » et la « communication » qui s'effectuent avec un espace différent de soi-même mais qui est essentiellement adjacent.

Inviter les marges c'est décentrer le centre pour que le dehors ne demeure plus une forme d'aliénation. Les marges sont plutôt ce que l'on intériorise et s'approprie pour réviser sa propre conception de soi. En abritant son extranéité, son dehors, un espace est réservé au recul pour que l'intervalle entre le soi au soi puisse être déterminé. Que le centre englobe les marges

c'est s'assigner à une sorte de parole sans parole, c'est aussi se retirer de la raide inconvenance du langage, le dérober qui aspire à l'énonciation. Etre dans la ville c'est d'ailleurs être impliqué dans le langage. « *Les études urbaines sont un des rares domaines [...] où une véritable collaboration entre linguistes, sociologues, anthropologues et historiens s'effectue ; on tente d'y montrer comment ville et langage se co-construisent.* »⁸ disait Leimdorfer.

C'est ainsi que l'on pourrait envisager les rapports du centre aux marges dans un double mouvement d'intériorisation et d'extériorisation, d'englobement et de rejet : la marge comme espace du dehors qui se trouve aux bords du centre et la marge entant qu'espace intérieur qui sert à aérer le centre ; un espace semblable au soupir en musique et à la parenthèse en écriture.

Le graffiti s'immisce également comme dispositif reliant l'art à la société et à la ville et se frayant un chemin des marges vers le centre et du centre vers les marges en usant des appareillages d'identification et de projection. Dans le centre par rapport auquel le graffiti se définit comme marge, ce graffiti trouve un moyen lui permettant de se projeter hors de lui-même et au centre d'établir une nouvelle compréhension de soi même : les marges ne sont que filtres divulgateurs pour eux-mêmes et pour le centre sans lequel ils n'auraient pas pu être définis comme marges. Ressort donc la volonté d'éclairer les jonctions s'opérant entre des espaces, des expériences et des pratiques hétérogènes afin de révéler une réalité parfaitement pertinente

mais qui demeure difficilement appréhendable. De cette hétérogénéité se déclenche divers actes de résistances d'un art à une pratique marginale voulant s'y insérer, d'une ville à une expression illégale tentant de se propager dans son espace et de cette même expression à la ville où elle veut s'affirmer.

La résistance se fait lutte ardente et au lecteur d'user de sa vigilance pour assimiler des nouvelles catégories esthétiques naissantes et des codes sémiotiques différents de ceux auxquels il s'est habitué. Hors la normativité urbaine, les graffitis se font dans les marges pour être, à la fois une façon de revendiquer la liberté contre les systèmes en place et une manière de manifester la liberté d'expression. Ces graffitis œuvrent pour une double cause ; celle de s'exprimer pour résister et celle de résister pour s'exprimer.

2- Le graffiti aux marges : une pratique atypique et asociale.

Le graffiti est atypique et asocial⁹ et c'est ainsi qu'il peut être conçu comme une pratique marginale. La marginalité du graffiti le mène aux confins de l'artistique et du social où exister est synonyme de s'inscrire dans un système de conventions assez contraignantes. Le graffiti est atypique car il n'est pas l'exemple type pouvant se plier aux canons de l'art et car ses codes contredisent ceux de la convention. Il est aussi asocial car il ne se soumet pas aux lois et aux valeurs du groupe social dans lequel il se manifeste ; ce qui le contraint à exister à l'écart de toute transaction avec les espaces structurés et les individus qui les peuplent. André Breton confirme dans ce sens que : « *Nous estimons que la tâche suprême de l'art à notre*

époque est de participer consciemment et activement à la préparation de la révolution. L'artiste ne peut servir la lutte émancipatrice que s'il s'est pénétré subjectivement de son contenu social et individuel, que s'il en a fait passer le sens et le drame dans ses nerfs et que s'il cherche librement à donner une incarnation artistique à son monde intérieur. »¹⁰

Le graffiti, en tant que pratique asociale s'effectuant à l'égard de la société, se nourrit de sa négation même, il est ce qui nie le social pour le reconfigurer. Il est, selon le vœu de Aaron Swartz «... *grand temps pour nous, dans la grande tradition de la désobéissance civile, de manifester haut et fort notre opposition à la confiscation de la culture publique par les organismes privés.* »¹¹ Situé aux bords marginaux de la société, le graffiti n'est pas pourtant l'antonyme du corps social qui le contient. Se retirant des coins de la société et s'affichant à ses recoins, le graffiti en tant qu'être asocial n'est pas étranger à la société, il la nie pour mieux l'affirmer et la perturbe pour l'aider à se mettre en exergue. Bien qu'il soit une pratique en marge de la société, le graffiti ne rompt pas avec elle définitivement mais il garde des liens interstitiels garantissant le dialogue et le passage. C'est ainsi que la société arrive à porter un regard nouveau sur elle-même. Selon John Walker : « *On ne peut pas comprendre que l'art soit un phénomène social sans la référence à la structure sociale. Et pour comprendre le contexte social, il faut étudier les critères de l'idéologie, de l'économie, de la politique, du pouvoir, du genre et de la race. Cette étude est nécessaire, mais beaucoup de théoriciens n'ont pas pris en compte cette référence à la structure sociale et aux divers aspects des sciences humaines.* »¹² Le

référencement à la structure sociale fait du Graffiti un art qui se veut un phénomène social en soi. Le sens de l'art est alors connexe au contexte urbain dans lequel il se produit bien qu'il manifeste son hostilité envers lui. Les limites entre la société et le graffiti occupant ses marges sont donc d'une porosité perméable ; ses limites provoquent une association non privée d'une distinction remarquable. La perméabilité des limites entre art et société n'est pas sans conséquences sur leur articulation. Dès qu'il s'installe sur les murs de la ville, le graffiti interroge l'espace qui le contient, la société qu'il prétend en être l'émanation, cette autre société qui le reçoit (ou le rejette) et l'art qu'il est censé en faire part. De ces différents fronts naît une interaction qui réinvente l'art, la ville et la société par le biais du graffiti agissant au croisement de diverses modalités sémiotiques. S'affrontant à l'altérité des codes sémiotiques, le graffiti s'inscrit dans un espace où l'esthétique se veut relationnelle, la ville transitive et la société transversale. Quand les croisements s'opèrent dans la transversalité, l'ambiguïté glisse de l'interrogation sur l'identité vers celle concernant l'articulation.

Etudier le graffiti revient donc à l'appréhender en tant que dispositif plutôt que parade d'images fixes parsemées çà et là sur les murs des villes et à questionner les dynamiques qui sont à l'œuvre dans le croisement de divers pôles. A travers ses différentes déclinaisons, le graffiti s'aventure à sortir fouiller le sens hors ses propres limites, dans le fonctionnement du dispositif déclenché. Le sens se construit, dès lors, à partir de l'épreuve mise en œuvre par le dispositif graffiti.

Le graffiti est atypique en ce qu'il ignore toute velléité voulant, de proche ou de loin, l'inscrire dans une économie de l'art. Echappant à tout système et à toute classification, il est acte de vandalisme commis sur les murs sourds et muets d'une ville, voulant ainsi faire système par lui-même. Son système ne consiste pas à la production d'un ensemble d'œuvres contestataires susceptibles d'être mues en des œuvres figées. C'est l'acte du vandalisme qui prime sur son produit de sorte que toute aberration liée à l'existant se trouve habilitée. Le vandalisme comme étant le producteur d'une certaine « *vulgarité esthétique* »¹³, est-il alors, selon Adorno, ce qui permet de « *rester fidèle au noble dans l'art* »¹⁴ par ce qu'il y a de plus vulgaire et ignoble ; à savoir le graffiti comme forme prosaïque de l'art ?

La ville inspire les graffitis qui déambulent dans ses franges, ses marges. Les marges ne sont pas donc seulement ce lieu péjoratif là où un écarté est censé vivre et connaître l'isolement. Elles sont aussi ce lieu mélioratif où se révèle, implicitement, un excès de sens ne pouvant être contenu par le langage. Le graffiti est la pratique de ce qui est nommé étranger, relégué à la marge de la société et contraint à être dans l'invisibilité humaine, juridique et politique. Le graffiti, loin d'être un ensemble d'inscriptions marginales, est un processus de désignation. Il est l'acte de rendre visible ce que la normativité sociale oblitère et relègue au repli identitaire, à l'invisibilité des vies subalternes.

Grâce à une sorte de viralité le répandant par un phénomène de contagion visuelle illimité, le graffiti se fait planétaire. Partant des rues abandonnées des villes désaffectées, le graffiti devient un envahisseur effréné dont la

propagation s'identifie à une cartographie internationale. Il est universel dans son aspiration à une liberté ayant l'espace urbain comme support d'inscription d'un manifeste de résistance.

La transgression des normes est faite norme d'une pratique qui se veut une proclamation de liberté dans les espaces publics gérés par des urbanismes fonctionnels parfaitement optimisés. Dans ces espaces de la modernité où prolifèrent les voies des transports et sont programmés les flux d'informations pour créer une utopie de mobilité, la communication est l'antonyme de sa désignation et les individus perdent de leur sociabilité en gagnant de l'ordre. Dans ces voies de communication aporétique, le graffiti s'affiche comme la face véridique de la communication. Pour des fins révolutionnaires, le graffiti fait fi du légal et du goût général. Sa pratique contestataire refuse radicalement les systèmes social, politique et économique qui règnent et s'en fait leur révocation obscène, leur conscience révélatrice. Usant souvent d'une critique virulente, le graffiti tente de minimiser les systèmes prédominants et de les mettre à nu en guise d'un écroulement des valeurs. Se voulant acte de résistance, il s'avère raide au graffiti de s'afficher librement. Entre monstration et réticence, étalage et réserve, la pratique du graffiti est là pour plaider deux capitaux : une liberté sociale et une liberté d'expression.

L'identité des graffiteurs est escamotée, et les signatures s'esquivent pour être remplacées par des pseudonymes. Des tournures sont souvent ce qui abrite des identités ayant fait le choix de se loger dans des squats et des ghettos ségrégués, marqués de pochoirs, de graffitis et de tags

anticonformistes. Contre la froideur des villes est recherchée une sorte d'utopie urbaine où les lois ne sont guère des freins à la création. Les murs sont la propriété de tous sans appartenir à personne ; ils sont des biens communs mais tout un chacun n'est pas censé s'en approprier. Ce double aspect des murs n'a jamais entravé les élans créateurs des graffiteurs dont les identités travesties ne sont pas à envisager dans le sens de la dépersonnification des graffitis ; ce travestissement est plutôt un couvercle pour le militantisme des œuvres mettant en péril leurs réalisateurs et une façon d'aviver l'appétit d'un public assoiffé pour dévoiler l'identité des vandales des murs. Le travestissement est alors une stratégie à double visée : être à l'abri de la réaction des lois et promouvoir l'œuvre.

Avoir une vision particulière sur ces lieux maîtrisés et aseptiques que forment les villes parfaitement agencées et rationalisées est, pour les partisans du pochoir et de la bombe à retouches, un engagement en soi sans même qu'il y ait un message socio-politique explicitement manifeste. Sur des murs muets et hygiéniques à l'image de la ville qu'ils ponctuent, se cristallisent les énigmes de la vie citadine et s'abolissent les normes depuis longtemps précipitées et sédimentées. Se situant hors les normes, aux frontières des cadres et au niveau de leurs marges, les productions ayant les murs pour supports ne peuvent guère être acceptées comme anodines. Elles sont des pratiques impropres qui infectent des espaces hygiéniques, qui les secouent et les dérangent en évoquant des problèmes sociaux de racisme, de ségrégation, d'antiféminisme ; en suscitant des controverses politiques, en cherchant à générer une résistance active et en témoignant d'une réalité afin

de s'en évader. Les graffitis sont donc une aspiration à la liberté et une sorte d'émancipation symbolique.

3- En marge des marges : les graffitis en photos.

Aux années trente du siècle dernier, au cœur de la période des guerres secouant l'humanité, le photographe hongrois Brassai témoigne d'une sensibilité particulière pour les graffitis et se fait ainsi le témoin de son temps dans son œuvre « Paris de nuit »¹⁵ réalisée en 1932. Les murs s'affichent comme écrans des agitations de l'époque et des songes refoulés de la ville, Brassai se veut, en l'occurrence, le détecteur de ces agitations et le chasseur de ces songes en étant, comme le surnomme Henry Miller : « L'œil de Paris ».

Comme les montrent les images de Brassai, différentes techniques façonnent les graffitis qu'il cadre : des incisions de couteaux sur une écorce d'un arbre, des doigts enfoncés dans l'enduit encore frais d'un mur creusant des trous, créant des fissures, laissant des empreintes... formant des lignes, des surfaces et des points qui suggèrent des formes elliptiques d'un nez, d'une bouche ou d'un œil... de tags politiques, une croix de Lorraine chère à De Gaulle, des dessins évoquant l'amour, la mort... Selon Edward Steichen : « Brassai a évidemment été impressionné par le nombre de ces graffitis commencé avec deux trous dans le mur, et il a trouvé et photographié nombreux visages de sorte que les yeux créent un impact extraordinairement dramatique. Avec l'étendue et la qualité de ce travail, Brassai ouvre un nouvel horizon dans le domaine de la photographie, celle

qui a été à peine explorée par des photographes et qui présente un exemple pour d'autres photographes qui sont prêts à consacrer leur intérêt et leur art à de nouvelles révélations de l'art mondial. »¹⁶

L'œil de l'artiste est assoiffé, son appétence est intarissable, il possède selon Miller « *ce don rare que tant d'artistes méprisent une vision normale* »¹⁷. L'artiste, en fait, ne cherche pas à créer un art extraordinaire qui témoigne de son ingéniosité mais limite son intervention au simple constat, à une stricte restriction de l'existant sans rien modifier et sans rien laisser fuir à son objectif. Pourtant, des révélations s'opèrent sous l'action d'un éblouissement déformant et une part d'imaginaire s'infiltré dans le réel pour lui conférer son sens jadis dérobé et désormais considéré comme une construction mentale faite pour le sujet surpris par la photographie. Selon l'artiste, « *Ils considéraient mes photographies comme "surréalités" car elles révélaient un Paris fantomatique, irréel, noyé dans la nuit et le brouillard... Or le surréalisme de mes images ne fut autre que le réel rendu fantastique par la vision. Je ne cherchais qu'à exprimer la réalité, car rien n'est plus surréel.* »¹⁸ Le réel n'est pas donc ce qui expose son propre sens mais c'est à la photographie de le construire, en fait, le sens du réel se fait, grâce à la surprise qu'offre l'image photographique, une construction mentalement réalisée et non pas un paramètre donné.

L'homme n'est pas soucieux de la singularité des choses dans le monde où il vit, ce monde devient ainsi un monde abstrait où les choses n'existent pas en tant que telles mais celles-ci sont réduites à leur usage. L'art s'initie donc à doter les choses d'une singularité que l'usage quotidien a retiré ; ceci

s'effectue via la contemplation esthétique qui rend possible la manifestation des choses indépendamment de toute utilité.

La photographie, en l'occurrence, est une possibilité qui s'offre pour percevoir le réel et transmettre la perception du photographe à un regardeur surpris en voyant ce réel comme il ne l'a jamais vu par le truchement de ses propres yeux. La photographie est, en fait, un affinement du regard. Elle est ce qui façonne la vision et ce qui l'éduque.

La perception est dite faussée quand elle filtre le monde via l'art et la photographie en particulier. La photographie, comme prélèvement et découpe dans l'espace et le temps réels, extrait une part pour écarter le reste et elle est, pour cela, considérée comme un point de vue sur la réalité qui en éclaire un seul coin sans pouvoir l'embrasser dans sa totalité. L'aspect subjectif de l'art peut, à l'encontre, être accepté positivement dans le sens qu'il permet de percevoir autrement le monde connu qu'il représente d'une façon inédite prouvant ainsi que ce qu'on croit connaître s'avère plutôt inconnu ; et surtout dans le sens qu'il visualise ce qui ne pouvait pas être vu, ce qui demeurerait invisible et pourtant existant dans le monde.

Les graffitis anonymes que Brassai a collectés pendant vingt cinq ans depuis 1932 sont, comme il aime les décrire, des « objets trouvés » lors de ses ballades dans les ruelles de Paris. Dans son livre Graffiti paru en 1961 aux éditions du Temps, Brassai note que : *« Graver son nom, son amour, une date, sur le mur d'un édifice, ce "vandalisme" ne s'expliquerait pas par le seul besoin de destruction. J'y vois plutôt l'instinct de survie de tous ceux qui ne peuvent dresser pyramides et cathédrales pour laisser leur nom à la*

postérité. »¹⁹. Les graffitis incisés dans les pierres par quelques inconnus, sont donc des petits riens, des trivialités qui transcendent leur quotidien en étant cadrés par le viseur du photographe. En photographiant ces murs, l'artiste se fait tel un capteur ultrasensible qui enregistre les pulsions de la ville, les tressaillements de ses habitants de différentes catégories. Selon Agnès de Gouvion Saint Cyr, commissaire de l'exposition « Brassaï » qui lui est consacrée en mars 2014 à l'Hôtel de Ville de Paris : « Il traque les terrains vagues, lieux de prédilection des amoureux et des enfants, qui laissent sur les murs les signes de leur amour et de leurs jeux ; il observe les immeubles en démolition à la recherche des limbes d'une vie abandonnée par les anciens habitants, suit avec curiosité le cheminement noirci des conduits de cheminées, mais surtout, tel un chasseur de papillons pour qui la quête d'une vie fragile et fugace demeure tout autant un principe scientifique que philosophique, il va débusquer pendant près de quarante ans les graffiti parisiens. »²⁰

En regardant les photographies de Brassaï, on est toujours face à des rébus dont l'énigme persiste même en quittant leur enceinte originelle, le mur qui les accueillait. Ces photographies sont assimilées au jeu de rébus qui consiste à associer un ensemble de dessins disparates et à les traduire en des syllabes dont l'enchaînement permet de deviner le sens d'une phrase. Le sens des photos de Brassaï n'est pas, en fait, limité par les bords du support papier sur lequel elles sont imprimées. Les cadrages sont trop serrés de telle sorte que le graffiti soit isolé de son environnement et détaché par rapport à lui. Pourtant, le hors photo s'impose et l'image s'affranchit d'elle-même, de

ses propres confins. L'espace représenté n'est pas prisonnier de l'espace de représentation mais une tension le contraint à se prolonger parfois à l'infini, non pas à cet infini relatif au mur mais à celui correspondant au jargon du regard.

Avec Brassäi, la photographie peut, pour cela, être réduite à sa définition rudimentaire, celle du constat d'une présence à un certain moment dans un certain lieu d'un référent qui a réellement existé et dont l'image photographique obtenue en est l'indice grâce à la contiguïté physique qu'elle entretient avec la réalité.

La photographie semble être annexée à sa fonction la plus essentielle ; celle de l'enregistrement de traces éphémères vouées à la disparition. L'œuvre de Brassäi se trouve, pour cela, parfois menacée d'être affublée d'un outil mécanique d'enregistrement et non d'une forme d'art et l'artiste, de sa part, est soupçonné être un amateur du médium photographique hanté d'un souci de répertoire. Or l'amenuisement de la photographie à son essentiel n'est peut-être qu'une exposition de la photographie comme par son envers. Il s'agit d'une façon de dire le plus par le moins, de penser la photographie par la photographie, d'exposer la photographie elle-même et non pas la photographie de quelque chose.

Sommes-nous alors face à des photographies ayant le graffiti comme référent qu'elles cadrent et fixent comme c'est le cas avec tout autre modèle à traiter devant l'objectif de l'appareil photographique ? Ou est-ce une tentative de réaliser un art qui serait comme doublement artistique en

recréant une œuvre d'art déjà existante ; en l'occurrence le graffiti ? Est-ce une création d'une œuvre d'art à partir d'une autre œuvre d'art ?

Où se loge l'art ? Dans la photographie ? Dans son référent ? Ou au niveau de leur rencontre, dans cette œuvre qui relèverait d'un art « doublement artistique » ?

Malgré la simplicité des clichés de Brassai, ceux-ci exercent sur leurs regardeurs une attraction insoupçonnable. Celle-ci est doutée être une émanation du dessin réalisé par un quelconque passager, ou ce sont peut-être les cadrages que Brassai serre d'une manière délibérément exagérée pour isoler les formes du support/mur qui les contient qui procurent aux graffitis leur présence fascinante. Cela serait, selon une troisième thèse, un effluve des deux affirmations. L'attraction de l'œuvre de Brassai est-elle donc le produit du charme des motifs bruts que présentent les graffitis ? Est-elle le fruit d'un nouveau regard porté, grâce au talent de l'artiste, sur ces dessins anodins et parfois méprisés ? Est-elle due à l'isolement de ces éléments graphiques par rapport à leur cadre spatial initial ? Ou est-ce la fusion de tous ces choix esthétiques cités qui est à l'œuvre ?

La photographie opérée en marge des graffitis qui, eux aussi, sont considérés comme une pratique marginale, cherche-t-elle à se marginaliser ? Sinon, pourquoi n'aurait-elle pas cherché un sujet digne d'intérêt pour le cadrer ? Aurait-elle choisi un référent marginalisé pour briller, elle, de mille feux et pour attirer l'attention vers elle et rien que vers elle ? Si on adopte cette idée, pourquoi la photographie aurait-elle donc attrait à se limiter à ses possibilités les plus simples et aurait-elle écarté les richesses que pourraient

lui procurer l'alternance entre le flou et le net, la richesse plastique du flou de mouvement, les possibilités offertes par la profondeur du champ... ? Et, les images tirées en noir et blanc seraient-elles une soumission aux exigences techniques d'une époque où la photographie en couleurs n'a pas encore été inventée ? Ou est-ce que l'absence de couleurs est délibérément affichée pour focaliser l'intérêt sur la photographie en tant que médium qui s'auto-représente au lieu de représenter un référent tangible ?

Une question fondamentale se déclenche lorsqu'on traite de la photographie comme une pratique en marge des marges, c'est celle de la tentative de dompter le graffiti en tant que pratique rebelle par le biais de la photographie. Y-a-t-il alors des échos entre l'institutionnalisation de cette pratique que présente le graffiti et sa prise en photo ? Le passage du graffiti de la rue au musée par le truchement de la photographie est-il une tentative d'institutionnaliser le vandalisme qui l'a fait naître ?

Karolina Ziebinska-Lewandowska, commissaire de l'exposition Graffiti qui a eu lieu en 2003 au Centre Pompidou, insiste sur l'idée de l'institutionnalisation du graffiti dans l'œuvre de l'artiste²¹. Que les photographies de Brassai entrent au musée, n'est-ce pas aussi une manière d'ouvrir les portes de ce même espace au graffiti pour y entrer ?

4- Des marges au centre : une auto-marginalisation du graffiti ?

La résistance par le graffiti ne prétend pas faire œuvre, pourtant, elle se trouve identifiée comme production artistique ; ce qui met en branle le concept d'art. La production artistique peut-elle, en fait être une production

non programmée et irréfléchie de la part de son réalisateur ? Autrement dit, quiconque peut-il réaliser une œuvre d'art sans être artiste ?

Dans ses débuts, le graffiti est tout un phénomène social qui consiste à s'approprier d'une manière illégale et vandale de l'espace urbain afin d'attester d'une opposition populaire à l'autorité en dépit des préoccupations esthétiques. Le graffiti est donc une forme d'expression, une extériorisation de ce qui opprime, une projection sur les murs de l'espace urbain de ce qui bouillonne à l'intérieur de quelques uns des habitants de ce même espace. La ville est donc un écran et le graffiti est une projection apaisante pour son auteur mais sûrement gênante pour d'autres instances.

Au moment où le graffiti commence à générer des empathies et à solliciter des adhésions de la part du système, celui-ci cesse de fonctionner sur le mode de la contestation. La reconnaissance du graffiti de la part du marché le fait assumer un renoncement à sa cause primordiale ; celle de la résistance. L'entrée du graffiti dans le classement artistique, en l'occurrence sous forme de photographie, n'est qu'une preuve de son affiliation dans l'art et par conséquent dans la société.

Dans les images photographiques de Brassai, les graffitis sont surprenants et admirables. L'artiste affirme dans un poème²² qu'il a écrit sur les graffitis que ceux-ci n'émanent pas d'une pratique vandale mais ils témoignent d'un instinct humain primitif : c'est ce qui crée alors la magie des graffitis. Selon lui, « *Le pouvoir que le chasseur préhistorique voulait exercer sur le gibier en traçant son " simulacra " au fond des cavernes s'exerce encore sur le mur sous une autre forme.* »²³ La photographie est

l'une des occasions qui s'offrent d'un temps à autre pour échapper à la simplicité quotidienne et pour prendre conscience du monde aussi bien que de soi-même. Les sentiments créés en nous grâce à l'art, changent notre relation au monde en nous le faisant oublier. Ces sentiments ne sont pas, pourtant, de l'ordre du divertissement et de la distraction car l'œuvre interpelle aussi la réflexion. Mais quand on dit que la photographie change la perception du monde et des graffitis dans notre cas, comprend-on un changement circonstanciel lié à l'espace-temps de l'œuvre ? Ou est-ce que c'est la conscience qui ne demeure plus la même pour toujours ?

La modification de la réalité se fait via une approche spirituelle le résultat qui est l'œuvre d'art relève plutôt de l'ordre du sensible et sa contemplation de la part du regardeur s'opère aussi à travers la perception sensible, or le plaisir esthétique ne se limite pas seulement à un plaisir sensuel mais vise aussi un plaisir intellectuel.

La manifestation qu'il faudrait accepter est celle faisant du graffiti une création au sein de la même ville qui le cristallisait sous l'image d'un parasite social. Abolie est la conception du graffiti comme pratique délinquante et infâme au profit d'une conception enrichissante de l'espace urbain sclérosé par la logique de l'enfermement sur soi. Une unité complexe est à l'œuvre dès que le graffiti soit inséré au tissu urbain en tant qu'art. Il s'agit d'une unité qui favorise la profusion, les flux et la communication tout en étant méfiante des dangers encourus par la normativité sociale.

Si le graffiti fait désormais partie des mœurs reconnus artistiquement et politiquement, c'est qu'émergent de nouvelles versions de graffiti docile et

obéissant aux systèmes en marche mais rebelle par rapport à lui-même et dérapant par rapport à ses propres principes.

De sa part, l'enfermement des graffitis dans les cadrages photographiques s'avère un acte décisif qui dépasse son fonctionnement entant qu'un acte plastique de découpe spatio-temporelle pour être considéré comme une épreuve d'un enfermement métaphorique attestant d'un graffiti amené à s'enfermer dans un cadrage et à être finalement dompté par l'art pour se plier à ses normes et s'incliner, par conséquent, devant les vœux de la société.

De nouvelles pratiques émergentes sont mises en œuvre en réduisant le graffiti à un décor urbain animant les murs et les rendant plus accueillants. La reconnaissance en œuvre, l'essence s'esquive. En adoptant les codes qu'il a été créé pour détruire, le graffiti se contredit, s'auto-trahit et perd de sa crédibilité. Sa pratique jadis considérée comme rebelle, est désormais répertoriale et susceptible d'être classée selon des critères normatifs de l'art et de la société. L'étiquette de production révoltée n'est plus que promotion du graffiti facilitant sa marchandisation. Découle aussi de cette reconnaissance du graffiti en tant qu'art, sa conception comme réponse à une commande d'un tiers. L'engagement des graffiteurs est d'ores et déjà un engagement pour l'intention d'un commanditaire, une réponse avide et hypocrite d'une pratique jadis engagée dans la voie de la résistance et qui était sa voix.

Les graffiteurs commencent donc à affiner leur pratique pour assurer un produit visuellement délectable. Les possibilités graphiques telles que le

modelé, les ombres, le dégradé, le cerne, la polychromie, la transparence... sont alors mobilisées pour créer des effets séduisants.

D'une attitude censoriale à une réaction tolérante de la part des systèmes (social, politique et institutionnel), le graffiti se trouve canalisé dans le circuit marchand de l'art. Reste à se demander si la contestation est un rudiment éthique adopté par les graffiteurs dans leurs œuvres illégales ou est-ce que cette contestation contribue à convertir les graffitis en art ? Tout délit des cadres légitimes se fait-il artistique dès qu'il dépasse le seuil de la loi ? Sinon pourquoi le graffiti a-t-il trahit son engagement après en avoir tiré profit ? Si la définition du graffiti en tant qu'art est ce que ce graffiti doit à sa vocation contestataire, l'abolition de cette vocation serait-elle une dé-définition du graffiti ?

Quand il s'agit de définir le graffiti, insistante est l'idée de l'assigner à sa qualité la plus notable : la protestation. Toute protestation n'est pas pourtant artistique sinon cela serait dérisoire. C'est la controverse que déclenche un acte contestataire, politiquement pourchassé puis toléré qui décide subrepticement de s'ouvrir sur la question de la valeur esthétique et de l'inscription dans la sphère artistique. Une extension sémantique est, dès lors, à envisager dans la terminologie du graffiti comme évolution en suspens, aux confins indécis. Suivant le processus d'évolution du concept graffiti, sa terminologie n'a qu'à s'adapter pour pouvoir englober les divers glissements sémantiques liés à des contraintes sociales, politiques et esthétiques.

Cette logique de l'évolution conceptuelle est assidument assimilée par des villes qui organisent des festivals de Street Art essayant d'encadrer les manifestations rebelles et de les canaliser selon des systèmes mis en œuvre tout en garantissant une marge de liberté pour les graffiteurs. Le graffiti comme art de la rue et ayant la rue comme souci, ne traite de la rue, au sein de ces canaux normatifs, que comme métaphore ; ne serait-ce une nouvelle tentative de dé-définition du graffiti ?

Qu'il soit annexé aux normes qu'il mettait à nu, n'est donc que domptement pour le graffiti, une épreuve de son évidence de son essence. C'est ainsi que le graffiti s'est tendu pour lui-même le piège qui l'a défiguré. A son aboutissement actuel, maints graffiteurs pratiquent une catégorie de graffiti dompté et domestiqué où l'agressivité des messages amoindrie agréé une intrusion moins difficile dans les circuits institutionnalisés. Le caractère révolutionnaire est ôté au graffiti pour que triomphe la valeur esthétique. Formes et couleurs sont alors ce qui prime dans un graffiti dont le souci devient de décorer et d'animer des murs vides de la ville, pour qu'il s'évide lui-même de sa vocation originelle.

L'institutionnalisation du graffiti n'est pas sans conséquences et la rançon endurée ne peut être que marquante. La translation des marges de la ville vers son centre entraîne avec elle une translation auxiliaire faisant du graffiti une activité marginale mais sa marginalité n'est pas cette fois déterminée par rapport à la ville ; les nouvelles formes de graffiti sont marginales par rapport au graffiti lui-même, elles en sont une forme de trahison.

La légitimation actuelle du graffiti l'inscrivant dans le processus d'urbanisation n'est que projet d'esthétisation de la ville et de patrimonialisation de créations mobilisées au profit d'intérêts purement touristiques. Des scénographies esthétisantes sont en guise de la muséalisation de la ville étayant l'idéologie de massification et de consommation. L'art est donc un produit consommable s'inscrivant dans une logique marchande ayant la promotion du tourisme comme ultimatum. Le potentiel révolutionnaire du graffiti se réduisant sous le poids de sa récupération institutionnelle fait de cet art un acteur contribuant à l'organisation de la ville après avoir été le vecteur invincible de sa perturbation ; surtout qu'il est peu probable à un art qui se concrétise en réponse à une commande publique d'œuvrer sous le règne de la liberté. La mise aux normes du graffiti n'est donc qu'une ruse institutionnelle et une stratégie de domestication visant absorber cet art et produire une version kitsch qui assouvit les vœux des systèmes : anéantir les contestations et embellir les villes.

Conclusion :

La définition du graffiti renvoie sur un paradoxe où la tentative d'identification se convertit en une dé-définition. Comme pratique atypique, le graffiti échappe aux classements établis dans le monde de l'art, sa définition en tant qu'art exige soit un changement qui touche à son essence soit une extension qui affecte les doctrines artistiques. Le classement est donc docilisation d'un graffiti rebelle le faisant perdre ses caractéristiques constitutives d'une pratique spontanée dans l'expression des idées de son concepteur, sincère dans la résistance qu'il mène et gratuit dans son refus d'une inscription dans les circuits marchands de l'art.

Etant donné que la réception de l'art intervienne dans le façonnement de son sens, la lecture indirecte d'une œuvre, via son image photographique, est parfois une re-définition même de l'œuvre. Mieux, c'est le rapport du graffiti à la photographie qui favorise le flux et le passage du hors l'art vers l'art.

Le graffiti se révèle comme un référent qui ne ressemble pas aux autres référents. Il s'agit d'un graffiti rebelle lors de sa réalisation, ingrat quand à son auteur en s'abstenant à en révéler le nom, indocile face au viseur qui compte le cadrer dans une photographie.

Les graffitis sont une identification de la ville. Ils sont la parade ostentatoire de l'autoportrait réel de la ville loin de cette face luisante que les systèmes qui règnent mettent en vue. Les murs, lieu d'affichage des tourments de l'espace urbain permettent au graffiti de développer une relation passionnelle et polémique avec un espace qu'il compte révéler les

déficiences. Si l'occultation du graffiti institutionnalisé s'avère inopérante vue la prolifération des productions, on ne peut pas néanmoins, nier la survie du graffiti militant, contourner le graffiti et tracer son histoire n'est pas donc une affaire facile soumise à une évolution linéaire. Les détours sont ceux qui le gèrent, pour cela, de nouveaux paradigmes sont à mettre en place à chaque repenti déviant son parcours afin de pouvoir l'assimiler.

Quand centre et marges figurent dans un même espace comme par un phénomène de collision ce n'est que grâce à des forces liées aux phénomènes de polarisation vers le dedans et le dehors. Ces phénomènes ne s'excluent pas l'un à l'autre mais ne manquent pas, chacun d'influencer l'autre. Sous l'impact de ces phénomènes, le graffiti se trouve au niveau des marges en deux occasions ; par rapport à l'autre en une première occasion et par rapport à lui-même dans la seconde. Et, c'est dans cette dernière qu'il se heurte à la marginalité et à l'extranéité dans leurs connotations les plus péjoratives.

Références bibliographiques

1. **Jean-Louis**, Genard. Cultures urbaines et politiques culturelles, *Sociologies* [En ligne], 2014/2, n° 31, 175, [consulté le 27 novembre 2017]. Disponible à l'adresse : <http://sociologies.revues.org/4575>
2. Eni P, Orlandi. La ville comme espace politico-symbolique. Des paroles désorganisées au récit urbain, *Langage et société*. 2001, vol.2, n° 96, p. 106.
3. Jacques, Derrida. *Marges de la philosophie*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972. Critique. p. XIX.
4. *Ibid.*, p. I.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. Bernard, Lamizet. Identités et territoires urbains, ville, espace et communication, dans Thierry, Bulot et Leila, Messaoudi. dir. *Sociolinguistique urbaine (frontières et territoires)*, Paris : Éditions Modulaires Européennes, 2003, p. 258.
8. François, Leimdorfer. Des villes, des mots, des discours, *Langage et société*. 2005, vol.4, n° 114, p. 129.
9. « *Il se peut que, sur les ruines de la culture, une création d'art renaissance, orpheline, populaire, étrangère à tout circuit institué et à toute définition sociale, foncièrement anarchiste, intense, éphémère, dégrevée de toute idée de génie personnel, de prestige, de spécialisation, d'appartenance ou d'exclusion, de clivage entre la production et la consommation. Ce serait l'avènement d'un homme sans modèles, radicalement irrespectueux et par conséquent créateur.* » Michel, Thévoz. *L'Art Brut*. Genève : Albert Skira, 2008, p.124.
10. André, Breton et Diego, Rivera. *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant*. Mexico : [s.n.], 25 juillet 1938, non paginé.
11. Aaron Swartz, *Manifeste pour une guérilla en faveur du libre accès*. Italie : Eremo, 2008, non paginé.

12. John Walker, *Art in the age of Mass Media*. London: Pluto Press, 1994, p. 14.
13. « *C'est parce que la vulgarité esthétique imite non-dialectiquement les invariants de la dégradation sociale, qu'elle n'a aucune histoire ; les graffitis célèbrent son éternel retour. Aucun sujet ne devrait jamais être interdit par l'art comme vulgaire ; la vulgarité est un rapport aux sujets et à ceux qu'on invoque. Mais il faut rejeter aujourd'hui tout ce qui se signale comme art facile. Mais autant toutefois que le noble, antithèse abstraite à la réification et en même temps sa proie.* » T.W. Adorno, *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck, 2004, p. 318.
14. « *Il faut rester fidèle au noble dans l'art dans la même mesure où celui-là est obligé de réfléchir sa culpabilité, sa complicité avec le privilège. Son refuge n'est encore que rigueur et force de résistance de la formation. Le noble devient mauvais et lui-même vulgaire lorsqu'il se pose comme tel car, jusqu'à aujourd'hui, rien n'est noble.* » Ibid.
15. Brassai, « Paris de Nuit », Arts et Métiers graphiques, 1932 est un beau livre de 62 pages préfacé par Paul Morand. En 1976, les mêmes images sont publiées aux éditions Gallimard dans le beau livre « Le Paris Secret des années 30 », illustré de 130 photographies dans lequel la découverte nocturne de Paris amorcée au début des années trente atteint par suite le Paris populaire.
16. Cité in *Language of the Wall: Parisian Graffiti photographed by Brassai*, the Museum of Modern Art, New York, 1956.
17. De Mondenard, Anne. Brassai Gyula Halasz dit (1899-1984). In : *Encyclopædia Universalis* [En ligne] [consulté le 10 novembre 2017]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/gyula-halasz-dit-brassai/2-vision-normale-et-graffitis/>
18. Brassai. *Le Paris Secret des années 30*, Paris : Gallimard, 1976, p.173.
19. Brassai. *Graffiti*, Paris : Les Editions du Temps, 1961, p.13.

20. Jacques Villeglé : Graffiti Politiques (1962-1991), Brassai : Graffiti.
In : Galerie-Vallois [en ligne] [consulté le 22 octobre 2017].
Disponible à l'adresse : <http://www.galerie-vallois.com/expositions/2014/graffiti-politiques.html>

21. « *De nombreuses expositions ont célébré la pratique du graffiti ces dernières années (Tag au Grand Palais en 2009, Au Delà du Street-Art à l'Adresse Musée de la Poste...) Y'a-t-il un hiatus entre l'institutionnalisation de cette pratique et le vandalisme auquel il répond ?*

-On me pose souvent la question à propos de cette exposition et si elle est liée à cette institutionnalisation grandissante du street art, du graffiti dans son ensemble. Mais le travail de Brassai, à mon sens, se lit comme une préhistoire de ce qu'on appelle « graffiti » aujourd'hui. Il ne faut pas oublier qu'entre les années 30 et maintenant, le mot a changé de sens. Le graffiti, à l'époque de Brassai, signifiait : dessins grattés, dessinés sur les murs. Ce qui n'a rien à voir avec les grandes compositions picturales à la bombe faites par les artistes du street art aujourd'hui. Les deux pratiques sont incomparables. À la fin des années 1960, on commence à penser le mur dans la ville comme un espace que les activistes et les artistes s'approprient. Tandis qu'à l'époque de Brassai, il s'agit d'un message politique précis, lié à un contexte déterminé - rien à voir avec une révolte généralisée. Les petits dessins gravés par la jeunesse à qui Brassai dédie son projet, sont de l'art à ses yeux. Et ils sont devenus son projet artistique. Ce n'est donc plus le graffiti qui entre au musée mais les photographies de Brassai qui entrent au musée. La démarche est, en tous points, différente. » Rautenberg, Malou Briand. Ce que le graffiti et Paris doivent à Brassai. In : I-D [en ligne] [consulté le 22 octobre 2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.i-d.vice.com/fr/article/ce-que-le-graffiti-et-paris-doivent-brassai>

22. « Graver son nom
Son amour

Une date
Sur le mur d'un édifice
Ce vandalisme ne s'expliquerait pas par le seul besoin
De destruction.
J'y vois plutôt l'instinct de survie/
De tous ceux qui ne peuvent dresser
Pyramides et cathédrales
Pour laisser leurs noms à la postérité ». Brassai, Parisi, Paris :
Flammarion, 1993, p. 151.
23. Ibid., p. 98.

Bibliographie :

- ADORNO, Theodor.W. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 2004.
- BRASSAÏ. *Le Paris Secret des années 30*. Paris : Gallimard, 1976.
- BULOT, Thierry et MESSAOUDI, Leila, dir. *Sociolinguistique urbaine (frontières et territoires)*, Paris : Éditions Modulaires Européennes, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris : Les éditions de Minuit, 1972.
- THEVOZ, Michel. *L'Art Brut*. Genève : Albert Skira, 2008.
- WALKER, John. *Art in the age of Mass Media*. London: Pluto Press, 1994.