



**Le graffiti hip-hop à La Chaux-de-Fonds :**  
**Entre supports et formes**

## **Avant-propos**

Le graffiti est un art éphémère, condamné à être constamment effacé ou recouvert par d'autres graffiti. On s'attelle peu à sauvegarder une image de cette production qui est trop souvent considérée comme une manifestation de vandalisme plutôt que comme une forme artistique. Seules quelques photos prises par les artistes eux-mêmes et les archives de l'autorité répressive permettent de conserver la trace des graffiti après leur disparition du mur. Hélas, ces sources sont tout d'abord très partielles et ensuite difficiles d'accès pour le chercheur.

C'est pourquoi, en plus d'un travail théorique de forme classique, je propose ici, sous forme de CD-ROM pour des raisons pratiques, un catalogue complet de tous les graffs visibles à La Chaux-de-Fonds au moment de la rédaction. J'espère que cette entreprise facilitera d'éventuelles recherches futures et, pourquoi pas, suscitera l'envie de réaliser d'autres catalogues précis, dans d'autres endroits.

De plus, étant donné la difficulté de trouver des renseignements sur le sujet que j'aborde ici dans les sources habituelles, j'ai décidé de créer un site internet, [www.2300graffiti.fr.fm](http://www.2300graffiti.fr.fm), qui permettra d'insérer mon travail dans la toile de recherches et d'images sur le graffiti qui se tisse actuellement sur le réseau mondial.

Université de Neuchâtel  
Faculté des lettres et sciences humaines

## **Le graffiti hip-hop à La Chaux-de-Fonds : Entre supports et formes**

Volume 1 : Texte

Olivier Desvoignes  
Rue du Nord 69  
2300 la Chaux-de-Fonds

Mémoire de licence en histoire de l'art sous la direction du Professeur Pascal Griener, avril 2003

## **Introduction** **1**

1.1	Quels graffiti ?	2
1.2	Graffiti et graffiti hip- hop	3
1.3	Le graffiti hip-hop dans sa diversité	6
1.4	Une forme artistique ?	7
2.	Etat de la recherche	9
3.	Démarche	11

## **Chapitre 1 : Supports** **16**

1.	Géographie du graffiti hip-hop chaux-de-fonnier	17
2.1	Critères de sélection du support	19
2.2	Nature des espaces choisis	29
3.	La rue : musée du graffiti	30

## **Chapitre 2 : Formes** **37**

1.1	Tag, throw up, pieces	38
1.2	Du tag au graff ?	41
2.1	Le tag	42
2.2	Les formes du tag	42
2.3	Eléments additifs	46
2.4	Entre signature et logo	52
3.1	Le graff	56
3.2	Approches formelles du graff	56
3.3	Sampling	68
3.4	La guerre du style	81

## **Chapitre 3 : Du support à la forme** **87**

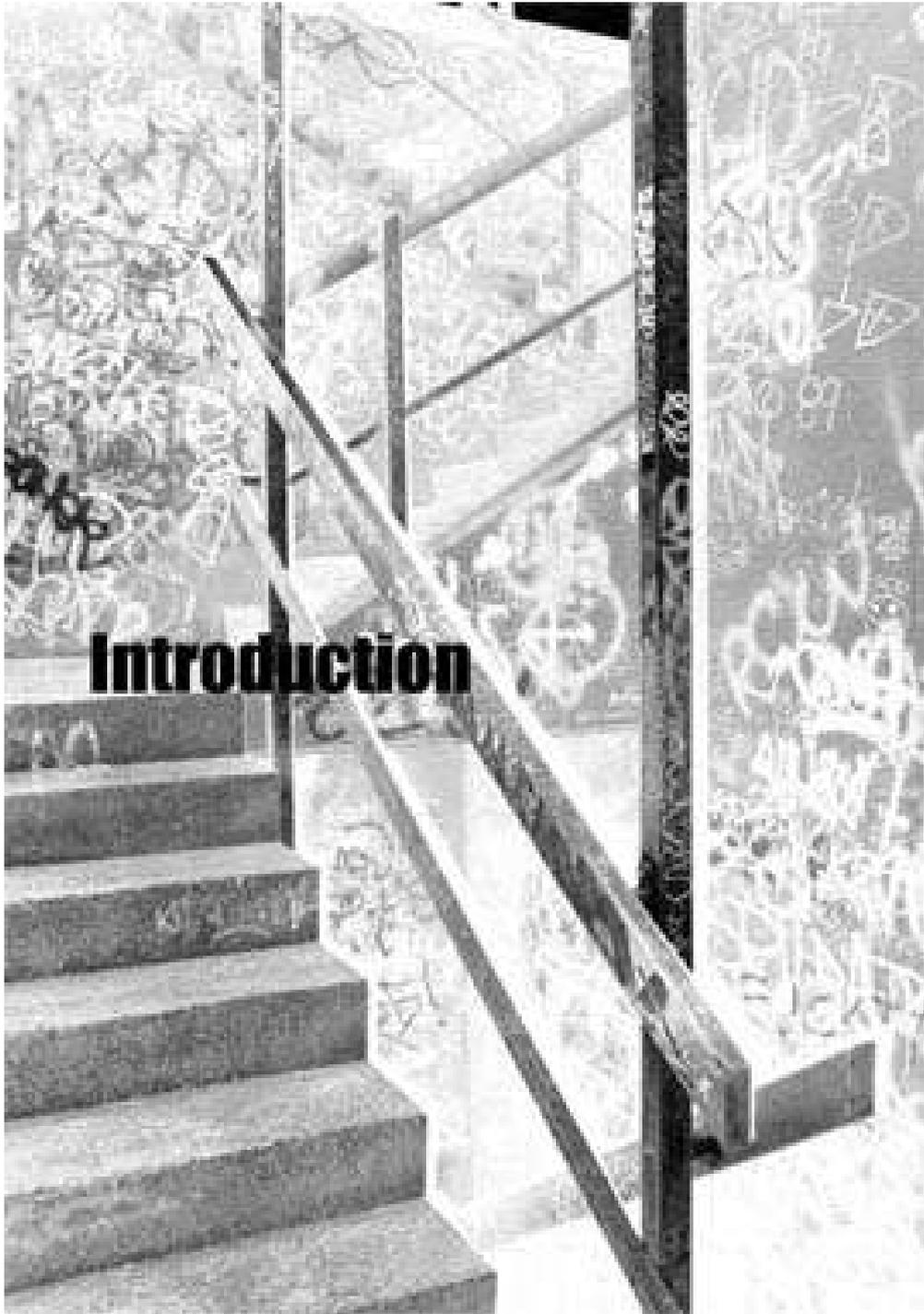
1.	Une forme pour chaque support	88
2.	Quelle technique ?	89
3.1	Quelles types de formes sur quels supports ?	91
3.2	Ubiquité du tag	92
3.3	Tolérance, légalité et graffs	94
3.4	Les abords des lignes de chemin de fer	96
3.5	Le train	97
3.6	Supports intermédiaires	98

4.1 Insertion sur le support	100
4.2 Utiliser l'espace comme cadre	101
4.3 Occuper l'espace	101
4.4 Se démarquer	102
4.5 Jouer avec les particularités des supports	104
5. Indépendance et commandes	106
6. L'institution muséale : un support possible ?	107
7. Répression	110

## **Conclusion** **111**

1.1 Nouveaux supports, nouvelles formes	112
1.2 Murs virtuels	112
1.3 Diversification des techniques	113
1.4 Retour à la rue	114
2. Pistes à explorer	115

## **Bibliographie** **117**



## 1.1 Quels graffiti ?

Le choix de la Chaux-de-Fonds comme territoire de recherche s'explique autant par des raisons purement pratiques que par la diversité des graffiti qu'on y trouve sur une surface relativement restreinte. Le choix de cette ville nous permet de proposer une vision complète - concrétisée par un catalogue - et de nous appuyer dans notre analyse sur une cartographie précise des endroits touchés par des formes de graffiti très variées. La délimitation du cadre géographique de notre étude ne pose donc pas de problème particulier : nous nous intéresserons ici presque exclusivement aux graffiti se trouvant sur le territoire de la ville de la Chaux-de-Fonds, tout en n'excluant pas, à titre de comparaison, quelques œuvres rencontrées ailleurs, à Neuchâtel notamment. Nous avons également pris le parti de ne traiter que des œuvres visibles depuis l'espace public, c'est-à-dire de ne pas prendre en compte les œuvres commandées par des particuliers pour orner l'intérieur de bars ou de magasins par exemple. Ce choix n'exclut pas pour autant des graffiti créés légalement, parfois sur commande, mais que chacun peut admirer depuis la rue.

L'étude que nous allons mener se veut être une sorte d'instantané des murs de la ville. L'approche sera donc synchronique même si le fait que des graffiti ayant déjà près de 15 ans, toujours visibles à côté d'autres datant de 2003 nous amènera parfois à nous interroger sur l'évolution du phénomène dans le temps.

Si la délimitation géographique et temporelle de notre champ d'étude ne pose donc pas de problème particulier, sa délimitation formelle est elle plus complexe et demande qu'on s'y attarde plus longuement.

## 1.2 Graffiti et graffiti hip-hop

Nous n'allons pas traiter ici de tous les graffiti que l'on peut trouver à la Chaux-de-Fonds. Il faut donc en premier lieu expliquer comment s'est opérée la sélection. "Graffiti" est un terme très large qui peut décrire aussi bien une "*Inscription ou dessin tracé sur les murailles, les monuments (des villes antiques)*", une "*Inscription ou dessin griffonné sur les murs, les ports, etc...*" ou un "*Dessin analogue au tag, mais plus élaboré, tracé souvent à la bombe sur un support urbain*"<sup>1</sup>. Nous sommes donc contraint de préciser quels sont les graffiti qui nous intéressent. Eliminons d'entrée les deux premières définitions pour ne retenir que la troisième : ni les inscriptions antiques ni les inscriptions griffonnées ne vont retenir notre attention. Pourtant la proposition "*Dessin analogue au tag, mais plus élaboré, tracé souvent à la bombe sur un support urbain*" qui peut d'ailleurs paraître peu claire au non-initié, n'est pas encore satisfaisante. En effet, nous allons avoir affaire à des graffiti créés avec d'autres outils que le spray et, surtout, sur des supports qui ne sont pas toujours urbains. Le Robert comme le Larousse<sup>2</sup> et le dictionnaire Hachette<sup>3</sup> définissent le graffiti par son support urbain. Que dire alors d'un dessin au stylo (Ill. 01), réalisé puis publié sur un support papier ? N'est-ce pas un graffiti ? Qu'est-ce alors ? A l'inverse, toute forme sprayée sur un mur doit-elle être comprise dans une seule catégorie appelée "graffiti" ? Ne doit-on pas opérer une distinction entre une fresque d'un graffeur renommé comme Soy (Ill. 02) et un message anonyme (Ill. 03) ? Doit-on considérer que le support et la technique du spray sont des facteurs suffisants pour inclure ces deux formes dans une seule et même catégorie ? Si l'on veut opérer une distinction entre ces créations, on se doit d'introduire des facteurs formels. Ainsi, pour définir les graffiti qui nous intéressent ici, le terme de "graffiti hip-hop" par exemple peut être introduit. Ce terme est utilisé par quelques auteurs spécialisés<sup>4</sup> et a le mérite de créer une catégorie intéressante au sein de celle définie par le terme

<sup>1</sup> LE GRAND ROBERT 2001, sous "graffiti".

<sup>2</sup> LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ 2000, sous "graffiti" et "graff".

<sup>3</sup> DICTIONNAIRE HACHETTE 2002, sous "graffiti" et "graff".

<sup>4</sup> Bischoff (BISCHOFF 2000, p. 7), utilise le terme de graffiti hip-hop. Le sous-titre de BOMBING AND BURNING 1999 utilise, en allemand, la dénomination "HipHop-Graffiti". Lani-Bayle (LANI-BAYLE 1993, p. 9) opère la distinction entre tag ou graff et graffiti, forme atemporelle. Miller, (MILLER 2002, p. 3) marque une différence entre "graffiti" et "writing" ou "Aerosol Art". Bazin (BAZIN 1995, p. 68) parle de "formes américaines"

générique de “graffiti“. Le concept est difficile à cerner car il ne se base pas sur des critères techniques ou sur le type du support<sup>5</sup>, mais sur des caractéristiques formelles. Dans notre travail, ce sont justement les graffiti hip-hop qui nous intéresseront et nous allons nous efforcer, tout au long de notre analyse, de montrer quelles sont les formes qui les définissent.

En deux mots, un graffiti hip-hop se définit par la présence quasi obligatoire d’un lettrage représentant le pseudonyme de l’artiste ou celui de son groupe, par son intention décorative et par la conscience de l’artiste d’appartenir à un mouvement ayant des traditions et des règles. Le pseudonyme peut alors prendre une forme unique est très développée, le *graff*, ou une forme répétée toujours de manière identique, le *tag*<sup>6</sup>. Cette distinction primordiale reste hélas très peu usitée. Ainsi, un large pourcentage des articles ou des études publiés<sup>7</sup> traitent du graffiti en général, ce qui n’a pas beaucoup de sens étant donné qu’un graffiti hip-hop a moins de rapports avec une inscription griffonnée sur un mur par exemple qu’avec de nombreux domaines comme la bande dessinée, l’art moderne, la calligraphie...

Le terme de “graffiti hip-hop“ a aussi le mérite de rappeler l’appartenance de cette forme d’expression graphique à un mouvement plus large : le hip-hop. Les formes du graffiti hip-hop sont nées aux Etats-Unis dans les années 1970<sup>8</sup> avec le mouvement hip-hop qui compte, outre le graffiti, le rap, la danse hip-hop et le “*djying*“ (art de créer de la musique en direct avec deux platines et des disques vinyle) et elles sont arrivées en Suisse avec le mouvement hip-hop dans les années 1980. Nous verrons que cette relation joue un rôle important à bien des égards.

---

pour définir ce type de graffiti contemporains. Le catalogue de l’exposition High & Low (HIGH AND LOW 1991) traite le graffiti “classique“ et le graffiti hip-hop (qu’il appelle “subway graffiti“), dans deux chapitres tout à fait différents intitulés respectivement “graffiti“ et “contemporary reflections“.

<sup>5</sup> Ainsi, un dessin comme celui de l’illustration 01 est un graffiti hip-hop même si son support n’est pas le mur.

<sup>6</sup> Voir chapitre 2, point 1.1.

<sup>7</sup> On peut prendre comme exemple représentatif deux articles de *Kunstforum* (HANDLOIK 1990 (1) et HANDLOIK 1990(2)) qui traitent en une dizaine de pages seulement toutes les formes de graffiti, n’ayant d’autres points communs que leur appartenance à la rue. Plus révélateur encore, la bibliographie de Bosmans et Thiel (BOSMANS ET THIEL 1995, pp. 46-161), l’une des plus fournies sur le graffiti, mélange totalement des références archéologiques, folkloriques, psychologiques, anthropologiques ou historiques... Sur près de 1800 références, seules quelques dizaines ont un rapport avec le graffiti hip-hop et bien moins encore concernent l’esthétique de ce type de graffiti.

<sup>8</sup> Pour un résumé historique de la naissance du graffiti hip-hop à New York voir DUMKOW 1999, p. 239, COOPER ET CHALFANT 1984, pp. 14-23 ou encore LANI-BAYLE 1993, pp. 34-37.

Au sein de mouvement hip-hop, on parle en général de “*writers*”<sup>9</sup> et non de “graffiteurs” comme certains dictionnaires le proposent. Ce terme permet non seulement de distinguer l’artiste qui réalise des graffiti hip-hop des autres “graffiteurs”, il permet aussi de réunir, sous une appellation qui n’a pas d’équivalent en français, les “tagueurs” et les “graffeurs”<sup>10</sup>. Il rappelle également que tags et graffs sont liés par le fait qu’ils se basent sur un lettrage. De la même manière, on parlera de “*writing*” pour l’activité des *writers* dont les productions sont donc forcément des graffiti hip-hop. Les *writers* font généralement toujours partie d’un groupe d’artistes regroupant, soit uniquement tagueurs et graffeurs, soit également des pratiquants d’autres disciplines du mouvement hip-hop. De tels groupes sont en général appelés “*crews*”<sup>11</sup>.

### 1.3 Le graffiti hip-hop dans sa diversité

Le graffiti hip-hop peut se décliner en de nombreuses formes très différentes les unes des autres, de la signature réalisée en quelques traits (Ill. 04) à la fresque pleine de lettrages complexes, de personnages et de couleurs (Ill. 05). Il faut pourtant éviter à tout prix d’opérer des catégorisations trop hâtives et, surtout, de considérer, comme on l’entend souvent<sup>12</sup>, que certaines formes sont artistiques et que d’autres ne sont que du vandalisme. En fait, comme nous allons tenter de le montrer dans ce travail, ces différentes formes, d’ailleurs souvent réalisées par les mêmes artistes, sont dictées en grande partie par leur support et par les conditions dictées par celui-ci. L’importance capitale des conditions de réalisation fait que, plus encore que pour d’autres formes d’art, il est totalement inutile de vouloir porter, du moins au premier coup d’œil, des jugements qualitatifs, même d’ordre technique<sup>13</sup>. Comparer un graff légal, fait en plein jour avec des bombes payées par un client (Ill. 05), et un graff illégal, réalisé de nuit sur un train, sans tenir

---

<sup>9</sup> TIGHT 1996, p. 6.

<sup>10</sup> Un graffeur réalise des graffs et non des graffiti au sens large, qui sont eux réalisés par des graffiteurs. Voir chapitre 2, point 1.1.

<sup>11</sup> Voir JACOBSON DICTIONARY sous “crew” et CHALFANT ET PRIGOFF 1987, p. 12.

<sup>12</sup> Comme l’explique le Caporal Paillard, résumant une pensée qui semble très fortement généralisée (ANNEXE 3, question 43).

<sup>13</sup> A propos des conditions nocturnes, voir MILLER 2000, MILLER 2002, pp. 126-128 et CASTLEMAN 1982, p. 24.

compte des conditions de réalisation n'aurait absolument aucun sens<sup>14</sup>. C'est d'ailleurs pour cette raison que la première partie de ce travail s'intéressera aux supports des œuvres uniquement : il est nécessaire d'en comprendre les particularités si l'on veut pouvoir ensuite analyser correctement les formes du graffiti hip-hop. Les conditions de réalisation ont d'ailleurs tellement d'incidence sur le résultat final que certains *writers* n'hésitent pas à les rappeler comme une sorte d'excuse sur des graffs dont ils ne sont visiblement pas très fiers (Ill. 06)<sup>15</sup>.

Dans ce travail, nous allons donc traiter de toutes les formes de graffiti hip-hop, même de celles qui peuvent à priori sembler moins "développées". C'est d'ailleurs au travers de cette diversité que l'on pourra le mieux saisir les rapports entre supports et formes.

#### 1.4 Une forme artistique ?

Le graffiti est-il une forme d'art ? Cette question est sans doute celle qui revient le plus souvent dans les écrits sur le graffiti. Elle peut pourtant paraître tout à fait incongrue : les tags peuvent en effet, nous le vérifierons, être aisément assimilées à la calligraphie. D'autre part, il semble évident que les graffs, s'ils étaient exposés dans les circuits officiels, seraient sans discussion considérés comme de l'art. De plus, comme le démontre Arthur Danto<sup>16</sup>, depuis que l'œuvre d'art ne peut plus dans tous les cas être dissociée de son modèle simplement par le regard, ce n'est plus l'œil mais un raisonnement philosophique qui permet d'établir le caractère artistique d'un objet ou d'une forme.

Comment dès lors refuser le statut d'artiste à des créateurs tout à fait conscients de leur démarche artistique et de leur inscription dans une véritable tradition ? On voit en effet souvent apparaître le mot "art" dans les œuvres des *writers* (Ill. 07 et 08) ainsi que des allusions à leur parcours personnel au sein du mouvement hip-hop (Ill. 09). Le caporal Paillard, spécialiste du

<sup>14</sup> Pour Giller (GILLER 1997), la localisation de l'œuvre doit être l'un des facteurs pris en compte pour juger une œuvre. Pour Stowers (STOWERS 1997) au contraire, seuls les graffs et non les tags ont une qualité esthétique.

<sup>15</sup> Cette pratique est répandue : voir SCHAEFER-WIERY, STOWER 1997, SCHLUTTENHAFNER 1994, p. 63 ou, pour d'autres illustrations, COOPER ET CHALFANT 1984, p. 38.

<sup>16</sup> DANTO 1996, p. 17.

graffiti chaud-fonier à la police cantonale, explique quant à lui comment certains de ses “clients” ont pu être flattés qu’il les considère comme des artistes<sup>17</sup>. De plus, la part d’improvisation dans le graffiti hip-hop est minime, les œuvres faisant en général l’objet de dessins préparatoires détaillés<sup>18</sup>. Nous n’avons donc en aucun cas affaire à une forme d’art brut ou d’art naïf<sup>19</sup>. Comment douter de la formidable motivation artistique qui peut pousser des *writers* à prendre tous les risques, à se procurer eux-mêmes des bombes de spray très chères et à œuvrer souvent dans des conditions très difficiles, tout cela sans aucun espoir, dans la plupart des cas, de retombées financières, toujours dans le but de créer une forme esthétique ? Même si certains *writers* n’apprécient pas le terme “art” qui est trop connoté<sup>20</sup> et préfèrent être appelés “graffeurs”, “tagueurs” ou “*writers*” plutôt qu’artistes<sup>21</sup>, il semble évident que leur démarche est tout à fait artistique. Pourquoi faudrait-il alors que leurs œuvres entrent dans un musée ou une galerie pour être considérées comme de l’art ?

Quoi qu’il en soit, nous n’allons pas ici faire un plaidoyer pour la reconnaissance du graffiti hip-hop par le monde de l’art officiel. Ce qui importe finalement c’est que, contrairement à ce que certains peuvent laisser entendre<sup>22</sup>, les formes et les procédés du graffiti hip-hop sont assez proches de ceux de l’art reconnu pour pouvoir être étudiés selon une démarche tout à fait habituelle en histoire de l’art. Pour peu que l’on aille chercher le matériau de l’étude là où il se trouve : dans la rue.

---

<sup>17</sup> ANNEXE 3, question 43.

<sup>18</sup> COOPER ET CHALFANT 1984, pp. 33-34 ou STAHL pp. 20-21 par exemple montre l’importance des dessins préparatoires pour les *writers*.

<sup>19</sup> Voir JOUET 2001, p. 110.

<sup>20</sup> Voir les réflexions sur “l’art” dans le sens officiel du terme dans TIGHT 1996, pp. 91-97.

<sup>21</sup> Voir BISCHOFF 2000, p. 132 par exemple.

<sup>22</sup> D’après Stahl (STAHL 1990, pp. 105-107), l’approche iconographique par exemple est impossible à envisager pour l’étude du graffiti.

## 2. Etat de la recherche

La plupart des auteurs s'intéressant au graffiti ne définissent pas précisément leur champ d'étude : n'opérant pas de véritable séparation entre graffiti au sens large et graffiti hip-hop, ils mettent sur un même plan des formes n'ayant pas grand chose en commun. Les bibliographies et même les archives sur le graffiti souffrent exactement du même problème<sup>23</sup>. Ce manque de précision fait que l'on n'aborde que très rarement le graffiti hip-hop sous un angle artistique : mélangé aux autres formes de graffiti, on se borne trop souvent à le voir comme un sujet d'étude uniquement sociologique ou psychologique. Lorsqu'on se lance dans une approche artistique, c'est alors à coups de comparaisons hâtives avec l'art brut ou avec des artistes "officiels" comme Dubuffet, Tàpies, Beuys ou Twombly, comparaisons qui, si elles sont peut-être pertinentes en ce qui concerne des graffiti au sens large, ne s'appliquent en aucun cas au graffiti hip-hop<sup>24</sup>. A l'opposé, les comparaisons qui, elles, auraient un sens, comme une mise en relation avec les procédés du pop art, du cubisme ou de la calligraphie par exemple, sont presque complètement inexistantes. Les grosses lettres tape-à-l'œil et souvent illisibles du graffiti hip-hop rebutent-elles le chercheur ou a-t-il peur de sortir des circuits traditionnels en allant chercher son sujet de recherche dans la rue et sa bibliographie loin des circuits officiels ? Le manque d'études esthétiques sur le sujet a pour conséquence qu'on le considère le plus souvent comme un acte de vandalisme dont il faut étudier non pas les formes mais les causes sociales et psychologiques.

De plus, les quelques exposés tournés vers les formes mêmes du graffiti hip-hop sont souvent maladroits, se basant sur une catégorisation "stylistique" trop stricte et ressassant sans cesse les mêmes théories sur la naissance du graffiti hip-hop à New York<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Des archives sur le graffiti sont tenues à Kassel (<http://people.freenet.de/graffitiforschung.de/KSurl.htm>) et à Vienne (<http://graffiti.netbase.org/>) mais ni les unes ni les autres ne précisent leur objet de sauvegarde et les documents de tous types, comme on l'a vu pour les bibliographies, se mélangent.

<sup>24</sup> Thevoz (THEVOZ 1991, p. 315) cite Beuys qui dit que chacun est un artiste et tente de comparer le graffiti à Dubuffet, ce qui est loin d'être évident en ce qui concerne le graffiti hip-hop. Miller (MILLER 2002, pp. 168-169) souligne avec raison que les comparaisons avec Basquiat ou Haring sont peu pertinentes également, ces artistes s'étant rapidement détournés des supports publics et illégaux.

<sup>25</sup> L'historique proposé par Cooper et Chalfant (COOPER ET CHALFANT 1984) dans un ouvrage de référence, en 1984 déjà, semble avoir largement conditionné les exposés suivants. Voir tout de même l'approche historique originale de Miller (MILLER 2002, pp. 24-69) qui explique la naissance du graffiti hip-hop à l'aide de concepts extra-européens.

Il manque cruellement d'études formelles sur le graffiti d'aujourd'hui, plus spécialement encore sur les oeuvres visibles en Europe<sup>26</sup>. Il est symptomatique de constater que, à notre connaissance en tout cas, il n'existe aucun ouvrage, mis à part un article de quelques pages dans une publication de l'Université de Zürich<sup>27</sup>, qui propose une analyse se basant directement sur des photographies originales de graffiti ; on reste en général dans des généralités bien loin de la réalité que l'on peut observer sur le terrain<sup>28</sup>.

Seuls deux ouvrages importants sont consacrés au graffiti hip-hop en Suisse. L'un consiste essentiellement en une série de photos et en quelques mots sur les débuts du graffiti hip-hop dans ce pays<sup>29</sup>, l'autre est un recueil d'articles dont quelques-uns seulement proposent une approche iconographique sur le graffiti hip-hop en général, mais s'appuyant largement sur des exemples zurichois<sup>30</sup>.

Quant aux publications concernant le graffiti dans le canton de Neuchâtel, outre les publications spécialisées peu diffusées, réalisées par les *writers* eux-mêmes<sup>31</sup>, et contenant presque uniquement des illustrations, elles se résument à deux pages dans un recueil sur le trompe-l'œil en pays neuchâtelois<sup>32</sup>, évoquant furtivement une fresque d'un artiste chaux-de-fonnier.

La presse traditionnelle, lorsqu'elle aborde le graffiti, s'intéresse presque exclusivement aux dommages causés, aux peines encourues, aux procès, voire au profil sociologique de la "tribu des graffeurs"<sup>33</sup>. Il existe une large presse spécialisée<sup>34</sup>, diffusée dans des endroits très ciblés comme les magasins de bombes de spray, dont certaines publications sont orientées vers le graffiti hip-hop en Suisse et proposent parfois des photographies des œuvres du canton de

---

<sup>26</sup> Comme l'affirme Stahl (STAHL 1990, p. 53).

<sup>27</sup> Voir l'article de Catherine Hug dans BOMBING & BURNING 1999.

<sup>28</sup> Ainsi, l'ouvrage *Theorie des Style* (STYLE ONLY WORKGROUP 1996), l'un des seuls ouvrages qui soit consacré à une analyse purement formelle du graffiti hip-hop, introduit des démarches et des concepts intéressants mais reste hélas coupé de toute réalité car il ne se base que sur des schémas parfois créés tout exprès pour soutenir l'exposé, et non sur une observation des graffiti eux-mêmes.

<sup>29</sup> SUTER 1998.

<sup>30</sup> BOMBING & BURNING 1999. Seule une partie de ce recueil d'articles propose une approche iconographique.

<sup>31</sup> CDF FORCE en est l'exemple le plus proche de notre sujet mais sa publication a cessé il y a près de 10 ans déjà.

<sup>32</sup> RUTTI 2001, pp. 64.65.

<sup>33</sup> Comme le montre une revue de la presse suisse allemande entre fin 1994 et juillet 1995 dans ANARCHIE UND AEROSOL 1995, pp. 90-94.

<sup>34</sup> Voir note 164.

Neuchâtel. Mais ces fanzines servent essentiellement de moyen de diffusion aux *writers*, éventuellement de tribune libre par le biais d'interviews, mais presque jamais de cadre à des réflexions plus approfondies.

### 3. Démarche

En définissant le graffiti hip-hop actuel en ville de la Chaux-de-Fonds comme sujet d'étude, nous espérons cibler suffisamment notre objet pour éviter de tomber dans les travers habituels des travaux sur le graffiti : parler du graffiti comme une sorte d'entité mythique autorisant les rapprochements les plus hasardeux. Si l'on s'en tient aux graffiti hip-hop que l'on peut observer sur les murs de la Chaux-de-Fonds aujourd'hui, on se rend compte que les comparaisons avec les artistes habituellement cités<sup>35</sup> lorsque l'on parle de graffiti ne tiennent pas la route. Les graffiti hip-hop que nous étudions ici ont, au premier regard déjà, moins de points communs avec les graffiti de l'Antiquité ou les signes de Twombly qu'avec un tableau comme *Les Demoiselles du bord de Seine* (Ill. 10) ou une peinture de Georges Mathieu (Ill. 11). Pourtant, ce genre de parallèle n'est jamais proposé, tant on reste habituellement profondément ancré dans des modèles comparatifs prédéfinis. Notre but n'est pourtant pas de chercher à tout prix à comparer les formes du graffiti hip-hop à celles d'artistes reconnus. Il s'agira avant tout de démontrer que les démarches des *writers* (comme l'environnement dans lequel ils évoluent d'ailleurs) sont finalement proches à bien des égards de celles des artistes "officiels". La décomposition cubiste, la transfiguration pop ou le rythme des calligraphes sont ainsi des concepts qui peuvent servir à mieux comprendre les formes du graffiti hip-hop. Le rapport qu'entretient le *writer* avec son environnement, environnement régulé par un ensemble de codes et de règles non écrites, n'est pas non plus très éloigné des circuits officiels de l'art ; la rue fonctionne d'ailleurs, nous le verrons<sup>36</sup>, comme un véritable musée du graffiti. Il faudra pourtant également s'éloigner parfois assez largement des terrains habituels de l'historien de l'art et explorer des domaines comme la

---

<sup>35</sup> Voir point 2 de ce chapitre.

<sup>36</sup> Voir chapitre 1 point 3.

bande dessinée ou l'imagerie des jeux vidéos pour mieux cerner les oeuvres des murs de la ville.

Afin de rester le plus proche possible de notre sujet d'étude, nous nous efforcerons de faire des allers-retours constants entre la théorie et le terrain. Notre travail témoigne d'ailleurs de cette volonté en proposant non seulement un exposé agrémenté de très nombreuses illustrations originales, mais aussi un catalogue complet et une carte des graffs de la ville. Pour mener une analyse esthétique du graffiti hip-hop, comme l'explique fort justement Martine Lani-Bayles<sup>37</sup>, il est nécessaire de s'intéresser tout d'abord aux supports des œuvres. Le terrain joue un rôle primordial dans l'élaboration de l'œuvre, d'où la nécessité d'y aller, d'y retourner, de chercher tags et graffs partout dans la ville, de saisir la raison de leurs emplacements et leurs relations entre eux. C'est cette phase de recherche presque archéologique que nous voulons restituer par une cartographie et un catalogage précis.

Le catalogue, essentiel pour comprendre les relations entre formes et supports, est un panorama complet de l'état du graffiti hip-hop à la Chaux-de-Fonds début 2003. Son objet n'était jusque-là conservé que très partiellement dans les archives de la police et dans des collections personnelles de photographies des artistes eux-mêmes, sources diffuses et difficiles d'accès. Cette partie de notre travail ne nous servira donc pas seulement à chercher des schèmes récurrents dans les graffiti de la ville ou à délimiter les endroits les plus touchés par le phénomène, elle a également pour but de garder une trace d'un art éphémère qui n'est en général jamais sauvegardé de manière systématique<sup>38</sup>. A notre connaissance, cette démarche est tout à fait originale, aucun ouvrage ne proposant de carte ou de catalogue des graffiti en un lieu donné. Nous espérons ainsi permettre à d'autres personnes intéressées d'avoir accès à une banque de données qui pourrait constituer, dans quelques années, la dernière trace des oeuvres que nous voyons aujourd'hui fleurir sur les murs de la Chaux-de-Fonds mais qui seront rapidement recouvertes par d'autres, abîmées ou simplement effacées<sup>39</sup>. Dans dix ans, il pourrait être passionnant de comparer l'état

---

<sup>37</sup> LANI-BAYLE 1993, p. 7.

<sup>38</sup> On nous montre dans HIGH & LOW 1991 (p. 382) qu'on a perdu toute trace de la plupart des premiers graffiti du métro new-yorkais. L'internet, largement utilisé pour exposer des photographies de graffiti, pose également d'importants problèmes de conservation : voir JA 1997. Bosmans et Thiel (BOSMANS ET THIEL 1995, pp. 32-33) soulignent quant à eux le manque de méthodologie dans le recueillement et l'analyse des graffiti.

<sup>39</sup> Le catalogue (ANNEXE 1) nous montre que, même si parmi les graffs encore visibles, les plus anciens datent de 1988, 26 des 52 œuvres datées ont été créées en 2002 et 2003.

des murs à ce répertoire, chose impossible à réaliser aujourd'hui, ce qui empêche d'ailleurs d'inscrire notre étude dans une dimension temporelle.

Le catalogue regroupe tous les graffs de La Chaux-de-Fonds mais hélas, pas les tags<sup>40</sup>. De nombreux exemples de tags sont donnés dans les illustrations et les zones taguées sont indiquées sur la carte. Pourtant, un catalogage des tags aurait été tout simplement impossible dans ce cadre, tant ils sont nombreux. Leur absence du catalogue est donc purement liée à des raisons pratiques et ne signifie en aucun cas qu'ils nous intéressent moins que les graffs ou qu'ils soient une forme inférieure. Les photographies du catalogue sont simplement accompagnées de quelques informations essentielles et l'emplacement des œuvres représentées est indiqué par la carte.

Le but de ce travail étant de s'intéresser aux formes du graffiti hip-hop et, plus encore, de comprendre comment celles-ci entrent en relation avec leurs différents supports, notre exposé commencera donc tout naturellement par une étude des supports utilisés par les *writers*. Nous nous arrêterons alors sur les formes elles-mêmes et, ensuite seulement, nous pourrons mettre en relation supports et formes pour tenter de comprendre quelle interaction peut exister entre les deux.

Pour éviter tout risque de nous écartier de notre sujet d'étude, mais aussi pour ne pas fausser la donne en privilégiant par la force des choses les témoignages des *writers* accessibles - ceux qui ont décidé de sortir de l'ombre en faisant, en partie en tout cas, des œuvres légales - nous avons décidé de ne pas entrer en contact direct avec les artistes. Demande-t-on à un étudiant qui travaille sur un artiste contemporain reconnu s'il connaît personnellement l'artiste ? On ne juge en général pas nécessaire, même lorsque le sujet est contemporain, d'entretenir un contact direct avec les artistes pour pouvoir mener une étude intéressante. Preuve sans doute que le graffiti hip-hop n'est toujours pas vu comme un sujet d'étude esthétique, mais plutôt sociologique ou psychologique, c'est pourtant une question que nous avons entendue des dizaines de fois en

---

<sup>40</sup> Voir chapitre 2 point 1.1 pour saisir la différence entre tags et graffs.

abordant notre travail.

Afin de mieux comprendre la nature des différents supports touchés et la politique répressive, qui peut se révéler avoir une grande incidence sur les formes, nous avons par contre jugé nécessaire de nous entretenir avec un responsable de la lutte contre le graffiti de la police cantonale à la Chaux-de-Fonds<sup>41</sup>, le Caporal Paillard en l'occurrence.

---

<sup>41</sup> ANNEXE 3.



## ***Chapitre 1: Supports***

## 1. Géographie du graffiti hip-hop chaud-fonnier

Il suffit d'une balade attentive dans la ville de la Chaux-de-Fonds pour se rendre compte que les graffiti n'y sont pas disséminés au hasard, mais qu'ils sont en général regroupés dans une poignée de lieux privilégiés, même s'il y a de nombreuses exceptions. Grâce à la cartographie des graffs et des zones les plus taguées<sup>42</sup>, nous allons dans un premier temps nous contenter de recenser les endroits qui semblent attirer spécialement les *writers*, sans pour l'instant chercher à comprendre le pourquoi de cette attraction.

Tout d'abord, un terrain vague se situant à l'extrémité est de la rue de la Ronde, large rectangle constitué de trois immenses pans de murs et fermé au public par des barrières sur le quatrième côté, est l'un des endroits où l'on trouve le plus de graffs à la Chaux-de-Fonds (Ill. 12)<sup>43</sup>. Vient ensuite un passage souterrain (Ill. 13), au carrefour entre l'avenue Léopold-Robert et le Grand-Pont, deuxième lieu-clé du graff de la ville qui, sur une surface relativement restreinte, sert de galerie souterraine à des dizaines d'œuvres<sup>44</sup>. Le troisième lieu où de nombreux graffs sont visibles est beaucoup plus étendu et moins bien défini géographiquement, si ce n'est par la proximité des voies de chemin de fer. Cette zone, suivant la ligne Neuchâtel-Le Locle, s'inscrit entre le pont du Grenier à l'est et la sortie de la ville à l'ouest<sup>45</sup>. Les graffs sont répartis le long de la voie, même s'ils sont plus présents à certains endroits précis comme la gare ou la gare des marchandises.

Viennent ensuite quelques endroits où l'on trouve des graffs, mais en quantité très inférieure à ce

---

<sup>42</sup> Voir la carte, ANNEXE 2.

<sup>43</sup> Voir emplacement des graffs de 113 à 142 sur la carte (ANNEXE 2).

<sup>44</sup> Voir emplacement des graffs de 35 à 52 sur la carte (ANNEXE 2).

<sup>45</sup> Voir emplacement des graffs de 1 à 8, de 11-34, de 53 à 54, de 70 à 73 et de 80 à 89 sur la carte (ANNEXE 2).

que l'on peut voir dans les trois endroits susmentionnés. Le terrain de basket-ball du collège Numa-Droz tout d'abord<sup>46</sup>, dont un grand mur est entièrement graffé (Ill. 14), les environs de la salle de concert Bikini Test, ensuite où l'on trouve quelques graffs sur le bâtiment même et sur des murs alentours<sup>47</sup>. La cage d'escalier de l'ascenseur de la gare (Ill. 15) est quant à elle un endroit un peu particulier où l'on trouve des graffs<sup>48</sup> mais où le tag est largement dominant, recouvrant les neuf dixièmes de l'espace qu'offrent les murs.

Nous pouvons ensuite décrire les zones où le tag est fortement présent, zones représentées par les surfaces hachurées sur la carte<sup>49</sup>. La rue de la Ronde tout d'abord (Ill. 16), sans doute la plus taguée de la Chaux-de-Fonds, même si elle est relativement courte. D'autres zones se situent juste en retrait de lieux de passages importants : au nord de la place le Corbusier (Ill. 17), au sud du centre Métropole, au sud de l'avenue Léopold-Robert à la hauteur d'Espacité. Viennent ensuite quelques rues parallèles à l'avenue Léopold-Robert, au nord : rue de la Serre, rue du Parc ou rue Numa-Droz, sur lesquelles les tags sont nombreux. Notons encore, nous en avons déjà parlé, la cage d'escalier de l'ascenseur de la gare dans laquelle le nombre de tags au mètre carré est sans doute plus élevé que n'importe où ailleurs à la Chaux-de-Fonds.

## 2.1 Critères de sélection du support

Nous allons maintenant tenter de comprendre les causes de ces regroupements, les raisons qui poussent les *writers* à choisir tel endroit plutôt que tel autre. Une fois encore, il ne s'agit pas de mener une enquête sociopsychologique sur les raisons qui peuvent pousser à s'exprimer sur un mur, mais bien de comprendre la relation qu'entretient le *writer* avec son support lors de son acte de création. Il peut parfois être délicat d'interpréter les observations faites sur le terrain : une

---

<sup>46</sup> Voir emplacement des graffs de 94 à 97 sur la carte (ANNEXE 2).

<sup>47</sup> Voir emplacement des graffs de 143 à 147 sur la carte (ANNEXE 2).

<sup>48</sup> Voir emplacement des graffs de 74 à 79 sur la carte (ANNEXE 2).

<sup>49</sup> Voir annexe 2.

maison taguée, isolée dans une rue aux façades propres, doit-elle être considérée comme l'objet d'une attaque ciblée ou est-elle la seule à ne pas avoir été nettoyée par son propriétaire après que la rue entière ait subi une attaque nocturne ? Un mur couvert de tags est-il le fruit d'un travail collectif "instantané" ou a-t-il été recouvert petit à petit, pendant plusieurs années peut-être ? Malgré ces difficultés, il semble tout à fait possible de dégager quelques règles générales qu'appliquent la majorité des *writers*, consciemment ou non, lors du choix de l'emplacement à taguer ou à graffer.

Essayons tout d'abord de saisir les particularités des lieux où graffs et tags sont les plus présents et tentons de comprendre aussi le pouvoir d'attraction qu'ils exercent sur les *writers*. L'entretien que nous avons mené avec le Caporal Paillard<sup>50</sup> nous a permis de confirmer une première impression : les graffs à la Chaux-de-Fonds sont en grande partie regroupés dans des endroits où leur création est sans danger pour les *writers*<sup>51</sup>. En effet, le terrain vague de la Rue de la Ronde est un endroit où, par un accord entre le propriétaire, la police et les artistes, les poursuites pour dégradation sont abandonnées. Le graffiti y est donc toléré. La situation concernant le passage souterrain du Grand-Pont est quelque peu différente : le graffiti y est non seulement toléré mais aussi légalisé. Chacun peut aller comme bon lui semble, normalement après en avoir demandé l'autorisation mais, dans les faits tout à fait librement, s'exprimer sur ces murs<sup>52</sup>.

Les abords de la ligne de chemin de fer représentent donc le seul des trois endroits les plus touchés par les graffs où les *writers* prennent vraiment des risques pour réaliser leurs œuvres. L'attrance de cet endroit est peut être trop fort pour que l'on puisse y résister ! En effet, le train et son environnement représentent tout d'abord une sorte de support mythique, traditionnel en tout cas, celui sur lequel le graffiti hip-hop est né<sup>53</sup>. Il suffit de prendre le train pour Bienne, Bâle, Zürich, Berne, Lausanne ou Genève pour se rendre compte que cette tradition est loin de s'estomper. De plus, les murs des dépôts et des bâtiments industriels qui longent les voies de

---

<sup>50</sup> ANNEXE 3.

<sup>51</sup> Le catalogue (voir ANNEXE 1) nous permet de compter 71 œuvres autorisées (légalées ou tolérées) contre 86 illégales. Les graffs illégaux semblent d'ailleurs de plus en plus rares : voir note 78.

<sup>52</sup> Voir le point 2.2 de ce chapitre concernant la différence fondamentale entre "légalité" et "tolérance" pour le *writer*.

<sup>53</sup> Voir note 8.

chemin de fer offrent finalement les rares surfaces assez importantes pour réaliser un graff de grande taille tout en étant relativement à l'abri, la nuit, des regards indiscrets. Finalement, il ne faut pas négliger l'aspect de l'exposition : si le terrain vague de la rue de la Ronde et le passage souterrain du Grand-Pont permettent d'éviter les risques, ils confinent par contre les œuvres dans des endroits bien précis, pas spécialement bien exposés, en tout cas en ce qui concerne le terrain vague. Le train, bien au contraire, est un formidable moyen de faire passer des centaines de spectateurs devant ses œuvres chaque jour (Ill. 18) !

La cage d'escalier de l'ascenseur de la gare est un endroit de passage pour un public proche du mouvement hip-hop dont la gare est l'un des points de rencontre favori. Elle a rapidement pu devenir une sorte de zone de non-droit car elle est peu utilisée du grand public qui préfère en général l'ascenseur aux escaliers. On peut ainsi y taguer discrètement, mais elle reste un lieu où le graffiti est illégal et où l'on court le risque de voir des policiers arriver d'un instant à l'autre.

Les graffs du terrain de basket-ball du collège Numa-Droz sont réalisés sur un mur qui avait servi de support à des fresques réalisées par des élèves de l'école secondaire. Il est probable que les *writers* aient pensé que les embêtements seraient diminués s'ils étaient attrapés en train de graffer des murs déjà utilisés à des fins artistiques. En tout cas, c'est l'un des rares exemples de graffs illégaux à un endroit qui soit si peu à l'abri des regards. Il faut également noter que le public de cet endroit est un public ciblé, le basket étant un sport souvent proche du mouvement hip-hop. De plus, comme la voie de chemin de fer, les murs des terrains de sport sont un support traditionnel pour le graffiti, l'un des premiers à avoir remplacé les voitures de métro<sup>54</sup>.

Tags et graffs visibles sur les murs de Bikini Test et aux alentours directs de ce bâtiment témoignent eux aussi d'une volonté de s'adresser à un public particulier, cette salle de concert étant le seul endroit où des concerts de rap, branche musicale du mouvement hip-hop, sont organisés sur le sol chaud-de-fonnier. C'est également un lieu éloigné du centre ville, offrant des murs à l'abri des regards indiscrets.

---

<sup>54</sup> CHALFANT ET PRIGOFF 1987, p. 8.

La rue de la Ronde, couverte de tags, doit certainement cela avant tout à la proximité d'un terrain légal qui entraîne un mouvement continu de *writers* dans les alentours. De plus, la figure de proue du graffiti local y a élu domicile, ce qui contribue à faire de cet endroit un lieu privilégié de rencontres et de performances<sup>55</sup>.

Les autres rues très touchées par le tag sont en général des rues proches de l'avenue Léopold-Robert, des endroits fréquentés mais suffisamment éloignés des grands axes routiers pour réduire les risques d'être pris en flagrant délit par une patrouille de police. Si l'avenue centrale de la ville elle-même semble épargnée c'est non seulement parce qu'elle est fortement surveillée et éclairée, même la nuit, mais c'est aussi le fait de la politique prônée par les autorités. En effet, après quelques attaques observées dans le passé, on a conseillé aux victimes d'effacer systématiquement et immédiatement le moindre tag effectué. Il semble que cela ait découragé les tagueurs qui ne courent dorénavant plus le risque d'œuvrer sur la rue la plus surveillée de la ville pour que leurs tags ne soient visibles que quelques heures<sup>56</sup>.

On constate, en dehors de ces lieux précis, des supports particuliers, disséminés dans la ville, qui ont un pouvoir d'attraction particulier sur les *writers*.

On a vu pourquoi les alentours des voies de chemin de fer sont tout particulièrement touchés par le graffiti. Pour des raisons similaires, le train lui-même est le support du graffiti hip-hop par excellence. C'est en effet sur des voitures de métro que les premiers *writers* se sont exprimés et le support mobile reste aujourd'hui une sorte de pinacle pour les artistes. Si, de nos jours, c'est sur le mur que l'on peut trouver la majorité des œuvres, c'est avant tout pour des raisons pratiques : les surfaces murales sont plus nombreuses, plus accessibles et surtout moins risquées. Pourtant, le pouvoir d'attraction des trains restent assez important pour que certains *writers* bravent tous les dangers. Les raisons en sont simples : en inscrivant son nom sur un train, on

---

<sup>55</sup> Voir l'adresse de Soy dans sa fiche de présentation : FICHE DE PRESENTATION DE SOY 2003.

<sup>56</sup> Voir ANNEXE 3, question 10.

s'inscrit tout d'abord dans une tradition<sup>57</sup>, on assure ensuite à ses œuvres une vitrine importante, véritable exposition itinérante qui permet de s'exporter vers d'autres public (Ill. 19). Finalement, on a l'assurance d'être alors respecté pour avoir osé entrer dans le cercle fermé des *writers* qui s'attaquent aux trains<sup>58</sup>.

Les panneaux de circulation sont régulièrement recouverts de tags (Ill. 20). C'est certainement avant tout leur surface lisse et bien en vue qui plaît aux tagueurs munis de gros feutres qui s'abîmeraient trop vite sur des surfaces rugueuses. Autocollants ou petites affiches sont également faciles à coller sur ces surfaces métalliques. Le panneau de signalisation offre également à l'œuvre un cadre arrondi ou rectangulaire. L'aspect de défiance face à une répression symbolisée par les panneaux d'interdiction semble plus difficile à soutenir, malgré ce qu'en pensent certains auteurs<sup>59</sup>. Il faut toutefois noter que, même si chaque tagueur ne le sait pas forcément, une trace sur un panneau de signalisation entraîne automatiquement une poursuite judiciaire, du fait d'une loi particulière<sup>60</sup>.

L'affiche publicitaire, comme le tag et le graff, doit être vue. Son emplacement est choisi pour qu'un maximum d'yeux se posent sur elle chaque jour. Les *writers*, en détournant ce support de son but originel, bénéficient dès lors d'une exposition maximale ; leur recherche habituelle d'un lieu en vue leur est dans ce cas épargnée. Le papier est, là aussi, une texture parfaite pour les tags au feutre. Surtout, le tag sur affiche n'entraînant jamais de poursuite à la Chaux-de-Fonds<sup>61</sup>, il permet aux tagueurs de s'exposer facilement dans des lieux très en vue comme la gare CFF (Ill. 21 et 22) où il est en général relativement difficile de déjouer la surveillance. Le tag sera certes plus éphémère que s'il était réalisé au spray sur un mur, mais il pourra sans crainte être réitéré à volonté.

Autre support particulier, propre à la Chaux-de-Fonds : la neige (Ill. 23, 24, 25). La pratique du

<sup>57</sup> Voir JOUET 2001, p. 111. Les auteurs de *Style, (R)evolutions of Aerosol Linguistics* (TIGHT 1999, p. 84) expliquent que le mur n'est que la moins mauvaise des solutions pour remplacer les voitures de métro.

<sup>58</sup> Voir ANARCHIE UND AEROSOL 1995, p. 49. Le caporal Paillard explique quant à lui que se sont en général uniquement des artistes spécialisés dans les trains qui osent aborder ce support (ANNEXE 3, questions 8 et 17).

<sup>59</sup> BOMBING AND BURNING 1999, p. 69.

<sup>60</sup> ANNEXE 3, question 13.

<sup>61</sup> ANNEXE 3, question 7.

graffiti sur la neige pourrait paraître totalement anecdotique. Elle est en réalité tout à fait représentative de la volonté des *writers* de multiplier les supports et d’être vus partout ! Quelques semaines dans l’année, les fraiseuses transforment les amas de neiges en véritables murs immaculés ; un nouveau type de support s’offre alors aux artistes. Là encore, on imagine que le graffiti sur ces murs provisoires est moins enclins à attirer des ennuis aux *writers* qui y voient alors un moyen d’exposer leurs œuvres dans des endroits inimaginables en temps normal, devant la Grande-Fontaine (Ill. 26) ou en face de la place le Corbusier par exemple (Ill. 27). De plus, et c’est là l’essentiel, l’utilisation d’un support si original attire immédiatement l’attention sur les œuvres, comme en témoigne d’ailleurs un article dans *l’Impartial*, qui parle pour l’occasion non pas de délinquance mais de “sympathique clin d’œil”<sup>62</sup>. Une telle démarche permet de se faire plus de publicité durant les quelques jours que vont vivre les œuvres que ne le fera un tag ou un graff sur un mur en plusieurs années.

Dans un excellent article, Jacques Jouet résume très bien, de la façon la plus simple, la contradiction devant laquelle l’artiste est placé : “Et puis, il faut que le graphe soit vu, non le graffeur en action”<sup>63</sup>. Trouver un équilibre entre ces deux éléments contradictoires sera dès lors le but de tout *writer*, de celui qui opte pour la légalité complète à celui qui va courir le risque le plus élevé en s’attaquant à un train. Pour y parvenir, il va appliquer, consciemment ou non, quelques règles de base que nous pouvons dégager des observations faites jusqu’à présent.

#### a) *Créer son œuvre*

Le graffiti, pour exister, doit tout d’abord chercher un endroit où il puisse prendre forme. Le premier but du *writer* est donc simplement de trouver un support à son œuvre, de dimensions et de texture adéquats. Pour mettre toutes les chances de son côté dans cette recherche, l’artiste, nous le verrons, a tout un catalogue de formes différentes, aptes à répondre aux exigences particulières de multiples supports.

---

<sup>62</sup> DESSINS SUR NEIGE 2003.

<sup>63</sup> JOUET 2001, p. 110.

### *b) Exposer son œuvre*

Deuxième exigence primordiale pour le *writer* : faire voir son œuvre. La visibilité est donc évidemment un critère capital dans la sélection du support. On peut alors chercher un espace mis en valeur par sa position en hauteur par exemple (Ill. 28, 29). On peut également viser simplement une rue très fréquentée. Enfin, très souvent, les *writers* semblent affectionner non pas les lieux les plus en vue dans l'absolu, mais ceux qui attirent un public plus enclin à apprécier leurs œuvres. Il n'est dès lors pas étonnant que tags et graffs se regroupent fréquemment dans des endroits très précis, comme s'ils s'attiraient les uns les autres (Ill. 30, 31)<sup>64</sup>.

### *c) Braver le risque*

Le risque a toujours été un facteur essentiel pour le graffiti hip-hop. Dans le métro new-yorkais, il fallait à tout prix éviter le rail électrifié, ce qui ajoutait encore des sensations fortes à la pratique de cet art illégal. Le risque est un élément avec lequel les *writers* jouent sans cesse<sup>65</sup>, toujours à la recherche de nouveaux défis et tentant ainsi de forcer le respect de leurs semblables<sup>66</sup>. Prendre des risques peut également être un moyen de se faire voir dans un lieu inédit et de frapper ainsi l'attention de manière plus marquée encore : ainsi, Scote (Ill. 32) ajoute, à une œuvre créée dans un lieu à priori inaccessible, la phrase "sur un arbre perché", rappelant les conditions extrêmes de réalisation qui lui ont permis de conquérir cet espace surplombant d'autres graffs.

### *d) Assurer l'avenir de son œuvre*

Lorsque l'artiste sait que son œuvre est condamnée à ne vivre que quelques jours, voire quelques heures, et que la part des risques encourus n'est pas pour autant diminuée, il hésite certainement avant de s'attaquer au support. C'est d'ailleurs sur cette réalité que l'autorité répressive s'appuie, en prônant le nettoyage immédiat des tags et des graffs, pour éviter des dégâts trop importants

---

<sup>64</sup> Comme van Treeck (VAN TREECK 2001, p. 412), certains parlent de "Writer's corner" pour évoquer les lieux où les graffiti se regroupent.

<sup>65</sup> A New York, certains graffeurs allaient jusqu'à se faire photographier couché sur un rail électrifié momentanément désactivé : voir COOPER ET CHALFANT 1984, p. 39.

<sup>66</sup> La prise de risque est un facteur capital pour obtenir le respect de ses pairs : le graffeur SPON propose (TIGHT 1996, p. 9), pour voir si un artiste peut oui ou non être considéré comme un "vrai" *writer*, de l'envoyer à Singapour et de voir ce qu'il oserait y graffer.

sur les trains ou sur l'avenue Léopold-Robert par exemple. Le *writer* va dès lors se tourner plus facilement vers d'autres supports qui seront moins enclins à être nettoyés rapidement ou qui lui procureront une exposition maximale durant un laps de temps très court. Il pourra également se tourner vers des endroits où une durée de vie de l'oeuvre trop courte pourra être compensé par une absence de risque permettant un renouvellement constant. Notons encore que le nettoyage n'est pas le seul facteur qui puisse menacer un graff ou un tag : c'est souvent d'autres oeuvres revendiquant un même espace, qui en viennent à bout. C'est pourquoi la recherche d'un endroit peu accessible peut devenir une chance de plus de voir son oeuvre durer. Prenons comme exemple le tag "SEM" (Ill. 33), qui se situe en dessus de tous les autres, sur un mur de la cage d'escalier de l'ascenseur de la gare. Son emplacement lui procure non seulement une exposition particulière en l'isolant d'une masse de tags peu lisibles, mais il assure en plus à son auteur qu'un *writer* seul et sans accessoire ne pourra jamais recouvrir sa signature.

#### *e) Etendre son espace d'exposition*

Lorsque le support traditionnel du graffiti hip-hop a dû être progressivement abandonné à cause d'une répression trop rude et que les *writers* se sont vu obligés de sortir du métro pour se diriger vers la rue, les murs se sont imposés d'eux-mêmes comme de nouvelles toiles. En général, ils restent le support le plus utilisé aujourd'hui, même si le train, comme nous l'avons déjà souligné, reste bien évidemment un excellent moyen d'offrir à son oeuvre un espace d'exposition élargi. Pourtant, les surfaces intéressantes sont rapidement saturées et l'on ne peut pas toujours recouvrir des oeuvres déjà existantes ; il faut donc trouver de nouveaux espaces. Dans un lieu aussi convoité que le passage souterrain du Grand-Pont par exemple, dans lequel le moindre centimètre carré de mur est déjà sprayé, on va ainsi s'attaquer au sol et au plafond, éléments qui ne sont en général pas touchés (Ill. 34). De la même manière, on pourra alors sprayer des tas de neige, des affiches ou encore des panneaux de signalisation.

#### *f) S'inscrire dans une tradition*

Le *writer* s'identifie au mouvement hip-hop et marque cette appartenance par le respect des

codes qu'engendre ce courant : codes de conduite envers les œuvres des autres artistes, codes formels<sup>67</sup> et codes dans le choix des emplacements. En choisissant de s'attaquer à un train par exemple, le *writer* prend un risque important pour créer une œuvre en général très éphémère<sup>68</sup> et cela en grande partie pour s'inscrire dans une tradition, pour imiter les artistes qui ont donné naissance au mouvement dont il se réclame. La volonté de proclamer leur appartenance au mouvement hip-hop peut ainsi pousser les *writers* à enfreindre les règles dont nous avons parlé ici, règles qu'ils respectent habituellement.

Donc, même si le choix du support est loin de se faire au hasard, ce dernier n'est pas choisi pour effectuer une critique du symbole qu'il pourrait représenter ou de son architecture. On ne trouve par exemple pas à la Chaux-de-Fonds de critique directe de l'architecture dans les graffiti hip-hop<sup>69</sup>. Si le béton ou les panneaux de circulation sont des supports privilégiés, c'est avant tout pour des raisons purement pratiques, malgré ce que semblent en penser certains auteurs<sup>70</sup>. S'exprimer illégalement sur un mur est certainement une forme de protestation en soi mais cette critique, à de très rares exceptions près, n'entre pas en ligne de compte lors de la sélection du support. Le seul cas existant pourrait être les attaques menées contre le domicile de policiers s'occupant de la répression du graffiti<sup>71</sup>, pratique qui reste tout à fait anecdotique à la Chaux-de-Fonds. L'acte de taguer ou de graffer ne doit pas être considéré comme un moyen de dégradation : le but de cette expression est certainement plus d'embellir que de détruire et, d'ailleurs, les *writers* n'hésitent pas à taguer leur propre domicile (Ill. 35)<sup>72</sup>.

Nous avons décrit ici les mécanismes que l'on peut habituellement observer, séparément ou

---

<sup>67</sup> Voir chapitre 2.

<sup>68</sup> Le graffs sur les trains sont nettoyés en général dans les quatre jours suivant leur création. Voir ANNEXE 3, question 10.

<sup>69</sup> On peut, par contre, trouver ce type de critique dans des graffiti "classiques", qui adressent plus souvent des critiques directes comme ce "c'était beau" sur le bâtiment rénové de l'Ancien Manège (voir Ill. 36). C'est certainement à nouveau le manque de discernement entre graffiti et graffiti hip-hop qui a mené certains à vouloir absolument voir une critique de l'architecture dans le graffiti hip-hop.

<sup>70</sup> Neumann tente ainsi de montrer que le graffiti s'attaque aux bâtiments jugés horribles, n'opérant aucune différence entre graffiti et graffiti hip-hop (NEUMANN 1986, pp. 208-210).

<sup>71</sup> Voir annexe 3, question 18.

<sup>72</sup> Soy tague ici son propre domicile, voir note 47. D'après le caporal Paillard (ANNEXE 3, question 9), ce n'est pas une pratique rare et cela permet même parfois d'interpeller un tagueur que l'on peut littéralement suivre à la trace jusque chez lui.

ensemble, dans le choix du support. Une foule d'autres critères peuvent entrer en ligne de compte et venir s'ajouter à ces schémas explicatifs, voire les remplacer. Ainsi, le parcours qu'emprunte le tagueur pour aller de chez lui à son lieu de sortie favori, peut devenir un élément qui prend le dessus sur toute autre règle<sup>73</sup>. Notons finalement que la sélection d'un support se fait sans doute autant de manière inconsciente que consciente et que les endroits répondant aux exigences des *writers* sont finalement assez peu nombreux en ville de la Chaux-de-Fonds pour qu'ils s'imposent en quelque sorte d'eux-mêmes à l'artiste.

## 2.2 Nature des espaces choisis

Il est impensable d'envisager une approche esthétique du graffiti sans comprendre au préalable la nature des supports rencontrés. Deux types d'endroits s'offrent aux *writers* : ceux où leur art est poursuivi par la justice et ceux où il ne l'est pas. Dans cette deuxième catégorie, il est possible de distinguer les endroits où le graffiti est toléré et ceux où il est autorisé. Légalisation et tolérance sont deux idées à priori très proches qui induisent en réalité des relations très différentes entre *writers* et supports<sup>74</sup>. Dans le premier cas, on offre des lieux d'exposition aux artistes, à première vue pour encourager leur art et, dans le deuxième, on cantonne les formes gênantes du graffiti dans des endroits bien délimités, là où personne ne les verra. Pourtant, dans les faits, légalisation et tolérance sont utilisées de façon très similaire : elles proposent toutes deux des espaces bien délimités aux *writers* et permettent ainsi de légitimer ailleurs une répression plus sévère par le fait que des espaces d'expression existent<sup>75</sup>. Sans vouloir entrer dans les détails de la politique de la ville de la Chaux-de-Fonds en matière de graffiti, il faut noter que l'initiative qui consiste à proposer des murs où le graffiti peut être exercé librement relève donc évidemment plus d'un moyen de prévention pour réduire les dommages causés par les graffiti

---

<sup>73</sup> Bazin (BAZIN 1995, pp. 192-193) explique cette relation entre domicile de l'artiste et lieux de ses créations. Voir aussi note 64.

<sup>74</sup> Voir point 2.2 de ce chapitre.

<sup>75</sup> ANNEXE 3, questions 3 et 42.

illégaux que d'une volonté spontanée d'offrir des espaces à de jeunes artistes<sup>76</sup>. D'ailleurs, cette politique, couplée à une répression souvent très dure à l'encontre de ceux qui ne respecteraient pas le confinement qu'on leur propose<sup>77</sup>, semble porter ses fruits. À en croire le caporal Paillard, les graffiti illégaux sont en nette diminution ces dernières années et le fait de proposer des murs légaux n'est pas étranger à ce résultat<sup>78</sup>. Aujourd'hui, une large proportion des graffs créés à la Chaux-de-Fonds sont donc des œuvres légales ou tolérées tandis que la grande partie des graffs illégaux encore visibles datent d'ailleurs de plusieurs années déjà. Le graffiti illégal n'est pas mort pour autant, mais il prend à présent la forme de tags essentiellement.

Une autre façon d'aborder la nature des espaces tagués ou graffés serait d'opérer une distinction entre support public et support privé. Pourtant, cette approche s'avère relativement peu fructueuse : le *writer* ne cherchant en général pas à attaquer un symbole précis mais simplement à trouver un endroit adéquat pour son œuvre, il n'a aucune raison de choisir l'un plutôt que l'autre. De plus, comme l'explique le caporal Paillard<sup>79</sup>, les risques encourus, le pourcentage de plaintes et les peines en vigueur sont exactement les mêmes dans les deux cas. Au contraire de celle opérée entre illégal, légal et toléré, la distinction entre public et privé peut donc être laissée de côté dans le cadre de notre étude.

### **3. La rue : musée du graffiti**

Si le monde du graffiti est un univers marginal et, au départ au moins, illégal, cela ne veut en aucun cas dire que des lois n'y sont pas en vigueur. L'absence de l'institution et de son rôle traditionnel mène en fait à la création d'un ensemble de lois non-écrites, ersatz des règles du

---

<sup>76</sup> ANNEXE 3, question 3.

<sup>77</sup> Les peines de prison ferme ne sont pas rares pour les récidivistes : voir ANNEXE 3, question 42.

<sup>78</sup> Voir ANNEXE 3, questions 3 et 4. Même si le faible pourcentage d'œuvres datées dans le catalogue (52 sur 157) rend fragile toute observation, notons tout de même que, entre 1988 et 2001, 17 des 26 œuvres sont illégales, alors qu'elles ne sont plus que 4 sur 26 entre 2002 et 2003.

<sup>79</sup> ANNEXE 3, question 42..

monde de l'art officiel.

#### a) *Sélection*

Contrairement à celles des musées, les cimaises de la rue pourraient sembler être ouvertes à tous. Pourtant, comme l'institution muséale, les *writers* opèrent une véritable sélection qui empêche que des œuvres jugées trop mauvaises occupent un espace convoité<sup>80</sup>. Ainsi, le “*toy*“, pratique courante dans le monde du graffiti hip-hop<sup>81</sup> qui consiste en trois lettres apposées par un *writer* sur l'œuvre d'un concurrent (Ill. 37, 38, 39), est un moyen de montrer qu'une œuvre n'est pas importante, qu'elle n'est pas respectée, qu'elle n'a pas sa place à l'endroit où elle se trouve et, implicitement, qu'elle peut être recouverte. Une véritable sélection a donc lieu pour que les *writers* les plus reconnus puissent bénéficier des espaces intéressants. Pourtant, à la Chaux-de-Fonds, le *toy* n'est pas très fréquent : en effet, sans doute en grande partie à cause de la petite taille de la ville, les *writers* se connaissent quasiment tous, travaillent souvent ensemble et se respectent<sup>82</sup>. Il arrive pourtant que l'on se batte pour un emplacement. Un graffeur peut par exemple s'approprier un mur qui avait été préparé (par une couche de dispersion) par un autre et qui portait la mention “réservé“ (Ill. 40). Le mot “réservé“ biffé et l'inscription “nick tout“ appuie ici le manque de respect pour l'artiste qui croyait pouvoir se réserver le mur. Les *writers* se livrent donc parfois de véritables guerres à distance pour des murs intéressants mais, en général, en ville de la Chaux-de-Fonds, la cohabitation semble être plutôt amicale et la sélection se faire d'elle-même, les artistes acceptant de voir leurs œuvres recouvertes par un graff jugé meilleur.

---

<sup>80</sup> Voir JOUET 2001, p. 112.

<sup>81</sup> Voir CASTLEMAN 1982, pp. 76-78 et GOLDSTEIN ET PERROTTA 1991, p. 81.

<sup>82</sup> Les dédicaces au pied des graffs mettent en évidence cette complicité en citant très souvent la majorité des *writers* de la région (voir les illustrations 45 et 46).

## b) Conservation

Recouvrir un graff déjà existant, “*to go-over*”<sup>83</sup>, n’est jamais un acte anodin : en passant par dessus l’œuvre d’un autre *writer*, on lui lance une sorte de défi ou le provoque. En repassant une œuvre, il faut avoir l’assurance de pouvoir créer une forme qui sera jugée meilleure que l’ancienne<sup>84</sup>. A la Chaux-de-Fonds, il semble que les recouvrements se fassent en général avec l’accord des deux parties. Il arrive d’ailleurs souvent qu’un artiste repasse par dessus ses propres œuvres. On peut ainsi voir, sous une œuvre de Soy par exemple (Ill. 41), dépasser l’un de ses anciens graffs (Ill. 42). C’est justement parce que certaines œuvres bien précises sont épargnées de ce processus de renouvellement que l’on peut parler d’un rôle de conservation dans ce monde où l’aspect éphémère domine en général. Comme pour garder une marque des différents types de formes ayant existé, pour proposer un panorama de l’évolution du graffiti dans la ville, on va en effet conserver des œuvres significatives qui, selon les règles habituelles, auraient déjà été recouvertes depuis longtemps. Ainsi, deux graffs de 1988 sont encore en place à des emplacements pourtant intéressants (Ill. 43 et 44). A première vue, ces œuvres peuvent sembler de qualité moyenne et on peut s’étonner qu’aucune autre ne les ait recouvertes. C’est sans aucun doute parce qu’ils font partie des tout premiers de la ville que ces graffs ont été épargnés : on ne s’attaque pas à ce patrimoine et cela implique une connaissance non seulement des règles en vigueur mais aussi de l’histoire du graffiti<sup>85</sup>. Si aucun artiste n’a jamais pensé à s’attaquer à ces œuvres, c’est que la conscience d’appartenir à un mouvement dont il faut préserver l’histoire est très développée chez les *writers*. Certaines œuvres, représentatives d’un artiste important, seront également préservées. Ainsi, une œuvre de Soy<sup>86</sup> (Ill. 47) est en place depuis près de sept ans dans le passage sous-terrain du Grand-Pont, où la lutte pour l’espace est pourtant si rude qu’il est rare de voir un graff rester en place plus d’une ou deux années. Ici, le processus de sauvegarde est sans doute un peu différent : un artiste aussi respecté que Soy court peu de risques de voir ses œuvres être attaquées par d’autres. C’est donc lui qui, dans la plupart des cas, va décider quelles œuvres il veut recouvrir ou voir recouvrir par d’autres et quels graffs il veut garder comme une

<sup>83</sup> VAN TREECK 2001, p. 131, SCHLUTTENHAFNER 1994, p. 58 et COOPER ET CHALFANT 1984, p. 29.

<sup>84</sup> ANARCHIE UND AEROSOL 1995, p. 47.

<sup>85</sup> Voir MILLER 1991 (1) qui nous parle des traditions orales qui existent chez les *writers* et de la conscience qu’ils ont de s’inscrire dans un mouvement qui a une histoire. Stahl nous montre également (STAHL 1990, p. 20) que les *writers* connaissent non seulement les règles mais aussi les œuvres des autres artistes.

<sup>86</sup> La place prédominante qu’occupe Soy dans la scène du graff local peut être mesurée par le nombre de ses œuvres : sur les 109 œuvres signées, cataloguées et attribuées à 55 artistes différents, on en compte 27 de Soy.

trace de son développement personnel. Ainsi, à la Chaux-de-Fonds, on peut aisément suivre le développement artistique de Soy, au travers de dizaines de graffs créés dans un intervalle de près de quinze ans ! Cette continuité est d'ailleurs parfois soulignée par l'artiste dans ses œuvres (Ill. 09).

La conservation passe donc par le respect qu'accordent les *writers* à tel artiste ou à telle œuvre. Ce respect peut au besoin être appelé par des éléments bien précis du graff. Ainsi, Soy (Ill. 48) ajoute en dessous d'une création représentant un requin, la phrase "BOUFEUR 2 TOY'S, ATTENTION, NE PAS APPROCHER". Ce n'est pas un hasard si ce type de menace est proféré à un endroit où le graff est légal. Cet exemple va d'ailleurs nous permettre de saisir la différence fondamentale qui existe entre ce type de lieu et ceux où le graffiti n'est que toléré. Un lieu où le graffiti est toléré de manière tacite (le terrain vague de la rue de la Ronde par exemple) n'est fréquenté que par des personnes initiées, connaissant les règles posées par les autorités locales et, par conséquent, les codes en vigueur entre les *writers* de la scène locale. Par contre, dans un lieu comme le passage sous-terrain du Grand-Pont pourraient opérer des artistes extérieurs au cercle habituel des graffeurs chaux-de-fonniers, attirés seulement par la légalité de l'endroit et n'étant pas au courant des règles. C'est pourquoi on trouve à cet endroit des avertissements au "toys" (Ill. 48, 49, 50), chose que l'on ne rencontre nulle part ailleurs dans la ville. Craignant que les règles non-écrites ne soient pas connues ou ne suffisent pas, on ressent le besoin de les rappeler sur le mur. On rappelle également que le respect est une valeur essentielle à ceux qui semblent l'ignorer en écrivant par exemple "on ta pas appris le respect" (Ill. 51)<sup>87</sup>. De la même manière, lorsque Soy écrit sur l'un de ses graffs "From 1989-2002" (Ill. 09), il insiste sur le fait qu'il est une figure marquante de la scène régionale et que son travail doit être respecté.

### c) Consécration

Comme le musée, certains endroits de la rue sont synonymes de consécration pour les artistes qui peuvent s'y montrer. Dans de nombreuses villes, il existe de véritables musées du graffiti en

---

<sup>87</sup> La phrase complète, disparue en partie au moment de la photographie, disait "On ta pas appris le respect, tu veut qu'on s'amuse à te toyer".

plein air. Il s'agit en général de larges terrains vagues appelés "halls of fame"<sup>88</sup> où le graffiti est autorisé. Ces espaces ont comme particularité de regrouper les œuvres des artistes les plus respectés d'une région et parfois celles de *writers* venant de l'extérieur<sup>89</sup>.

Le terrain vague de la rue de la Ronde correspond tout à fait à cette définition : il rassemble, sur une aire où le graffiti est autorisé, plusieurs des meilleures œuvres de la ville (Ill. 52). Graffer dans cet endroit c'est donc s'offrir un lieu d'exposition aux côtés des graffs les plus admirés. En contrepartie, il faudra non seulement respecter les règles, mais également être capable de proposer une œuvre qui ne sera pas jugée comme un *toy*, ce qui la condamnerait à disparaître immédiatement. Par conséquent, il ne serait pas très judicieux pour un *writer* novice de faire ses premières armes dans un tel endroit et c'est pourquoi, aux antipodes du *hall of fame*, il existe des lieux d'exercice. Quelques bâtiments industriels peu en vue, situés près de la gare des marchandises par exemple, servent de véritables bancs d'essais aux moins expérimentés (Ill. 53).

Le choix du support laisse donc également parfois transparaître le degré d'expérience du *writer* : est-il un artiste confirmé ou, au contraire, n'est-il encore qu'un débutant ? Chacun a, bien sûr, la liberté de s'exprimer là où il l'entend, mais au risque d'être remis à sa place, en étant "toyé" ou repassé par exemple.

#### *d) Exposition et émulation*

Pour le graffiti, la principale fonction de la rue est évidemment l'exposition. La collection présentée par la rue, nous l'avons vu, est en constante évolution. Certains supports, le train par exemple, sont choisis dans l'espoir d'atteindre un public aussi large que possible mais c'est le regroupement des œuvres en des lieux précis qui soutient le mieux la comparaison entre rue et musée<sup>90</sup>. Le public, en ces endroits, est parfois extrêmement ciblé. Lorsqu'il faut, comme au terrain vague de la rue de la Ronde, passer par-dessus des barrières grillagées de deux mètres de

---

<sup>88</sup> Voir SCHLUTTENHAFNER 1994, p. 96, VAN TREECK 2001, p. 145-146 et JACOBSON DICTIONARY sous "Hall of Fame".

<sup>89</sup> Pourtant, n'œuvrer que dans ces espaces autorisés n'apportera la même reconnaissance que graffer illégalement que si les productions se distinguent par une "qualité" exceptionnelle. Voir : BISCHOFF 2000, p. 9.

<sup>90</sup> Le *hall of fame* peut être vu comme une façon de faire entrer un public qui ne fréquente ni les musées ni les galeries en relation avec le monde de l'art (CHALFANT ET PRIGOFF 1987, p. 24).

haut pour entrer en contact visuel avec certains graffs, on comprend que ces œuvres soient faites avant tout pour les autres artistes. Le but n'est alors plus seulement l'exposition mais également l'émulation : la recherche de reconnaissance (de "fame"<sup>91</sup>) étant essentielle pour les *writers*, ceux-ci s'intéressent à la concurrence, aux nouveaux développements et fréquentent ces lieux d'exposition prêts à s'emparer de telle ou telle idée<sup>92</sup>. Sans que la copie en tant que telle ne soit pratiquée, la fréquentation d'un *hall of fame* par les *writers* peut être donc être comparée aux visites qu'effectuaient les copistes au Louvre par exemple. Cette émulation est aussi un phénomène de groupe : on travaille ensemble, parfois sur les mêmes fresques et le terrain devient un lieu de rencontre et d'échanges (Ill. 54)<sup>93</sup>. Les collaborations ne se font d'ailleurs pas uniquement entre artistes de la région<sup>94</sup> et l'on peut observer, pas seulement sur des trains, mais aussi sur des murs, des tags et des graffs créés par des artistes ne venant pas de la région, en collaboration avec des *writers* locaux (Ill. 55)<sup>95</sup> ou non. On peut rappeler son origine en écrivant en toutes lettres le nom de sa ville (Ill. 56) ou son numéro postal (Ill. 57), par exemple "1020" pour Renens, ville du groupe CMC.

---

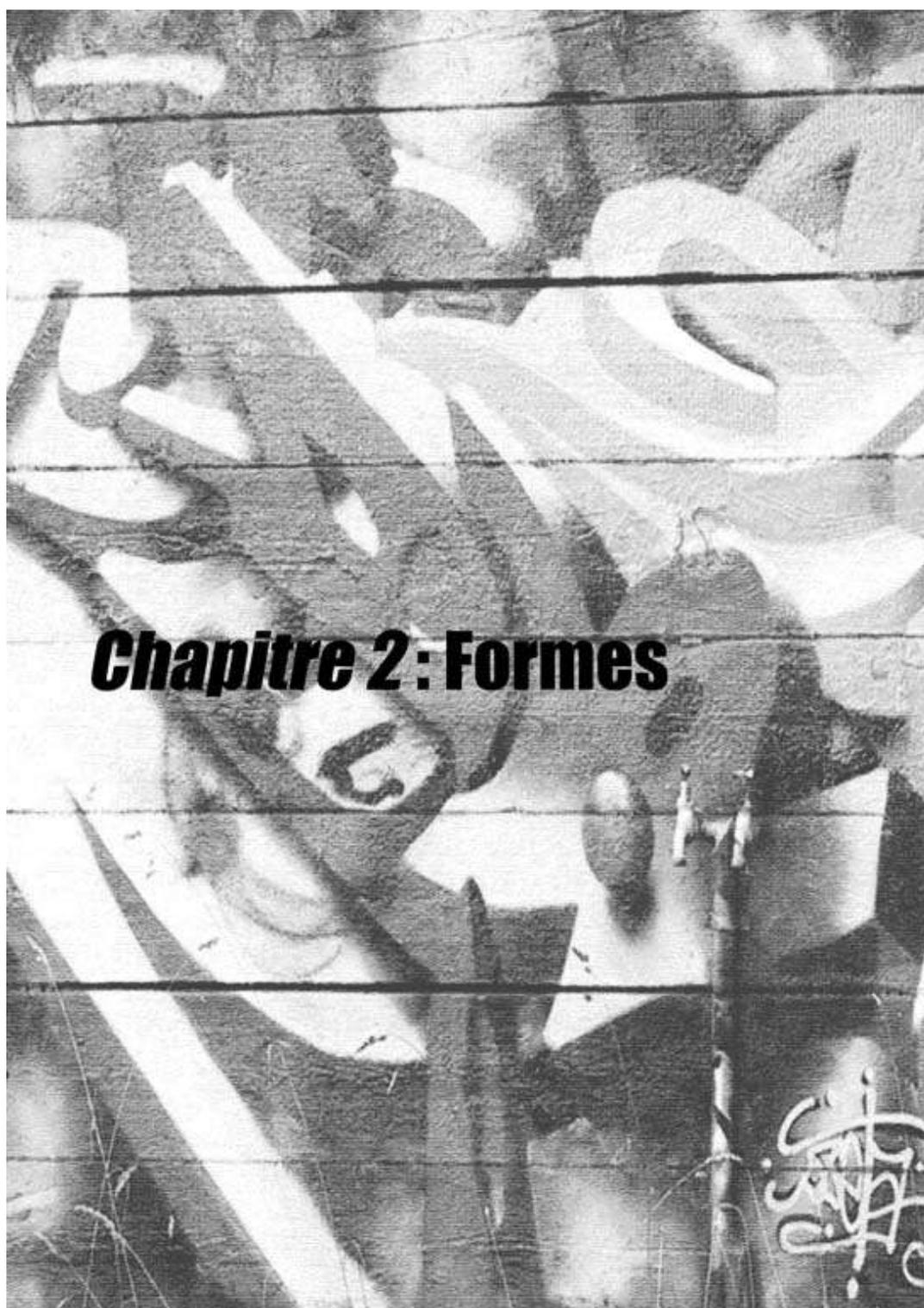
<sup>91</sup> Sur le concept de "fame" et l'émulation qu'il crée, voir CASTLEMAN 1982, p. 78-80, COOPER ET CHALFANT 1984, p. 28 et MILLER 2002, pp. 144-149.

<sup>92</sup> A propos des échanges prenant place sur les terrains légaux, voir : BISCHOFF 2000, p. 155.

<sup>93</sup> Nous n'avons malheureusement pas de photographie de *writers* au travail à la Chaux-de-Fonds mais les signatures multiples sur certains graffs attestent que, comme ici à Berne, on travaille souvent en groupe sur une même œuvre.

<sup>94</sup> Le caporal Paillard confirme (ANNEXE 3, question 31) qu'il n'est pas rare que des *writers* étrangers soient arrêtés à la Chaux-de-Fonds et que des rencontres peuvent être organisées sur des sites internet spécialisés, avec des artistes de passage. Sur le forum du site neuchâtelois EVAZION GRAFFIK, on trouve en effet des rendez-vous plus ou moins codés pour aller graffer en groupe ainsi que de nombreux messages de *writers* étrangers. Sur le site AERO, on peut lire "les politics suisses ne font pas partie de l'europe mais les GRAFFeurs OUI". Le travail en groupe et les collaborations internationales semblent d'ailleurs être des pratiques largement répandues comme le montrent Goldstein et Perrotta (GOLDSTEIN ET PERROTTA 1991, pp. 31-32), Schluttenhafner (SCHLUTTENHAFNER 1994, p. 130) et Suter (SUTER 1998, p. 100).

<sup>95</sup> Sur ce graff, on voit les mots "SWIS" et "FRANCE" qui insistent sur une collaboration internationale.



***Chapitre 2: Formes***

## 1.1 Tag, throw up, piece

Au sein du graffiti hip-hop, des formes très variées se côtoient, comme l'on s'en convainc facilement en regardant les murs de la Chaux-de-Fonds. Ces différences sont même si grandes que l'on peut se demander parfois si tag et graff par exemple ont quelque chose en commun. Pourtant, ces formes sont produites en parallèle par les mêmes artistes, qui jouent d'ailleurs sur leur complémentarité. Ainsi Soy, par exemple, peut être l'auteur de tags (Ill. 58), de graffs (Ill. 59) et de formes intermédiaires (Ill. 60 et 59) en général regroupées sous le nom de "*throw-up*". En fait, le *writer* se fait fort d'avoir une palette assez large pour pouvoir s'attaquer à plusieurs types de supports et chacune de ses œuvres prend alors une fonction particulière.

Afin de classifier ces formes, les auteurs s'accordent à l'unanimité sur la mise en place de trois catégories : le tag, le graff ou la "*piece*" et le *throw up*<sup>96</sup>. Les termes "graff" et "*piece*" sont des synonymes, mais nous préférons ici "graff", plus fréquemment utilisé en français. Il faut donc prendre garde à ne pas confondre un "graff" ni avec le "graffiti" (terme générique dont "graff" n'est pas une simple abréviation) ni avec le "graffiti hip-hop" (dont le graff n'est que l'une des composantes).

Cette catégorisation simple se basant en partie sur des critères très pratiques comme la taille ou le nombre de couleurs utilisées, contrairement aux catégorisations "stylistiques" sur lesquelles nous reviendrons par la suite, semble utile et pertinente. En effet, tag et graffs sont suffisamment différents, comme nous allons le montrer, pour qu'il soit judicieux d'en aborder les formes séparément.

---

<sup>96</sup> Jacobson (JACOBSON DICTIONARY sous "TTP", et JACOBSON 1996, pp. 77-89) utilise même le terme "TTP" (Tag, Throw up, Piece) pour définir ce que nous avons appelé ici "graffiti hip-hop", marquant ainsi l'importance de ces trois types de formes au sein d'un mouvement plus large. Voir aussi WOODWARD 1999, TIGHT 1996, p. 8, et JACOBSON DICTIONARY sous "Tag", et "Piece" pour des critères de catégorisation.

Le tag (Ill. 58) est une signature utilisant un pseudonyme, formé presque toujours de trois à cinq lettres. Il est effectué en quelques traits d'une seule couleur. Sa taille reste relativement modeste et ne dépasse en général pas les cinquante centimètres carrés.

Le graff (Ill. 61) est de taille plus conséquente : sa longueur peut atteindre plusieurs dizaines de mètres dans certains cas, mais est rarement inférieure à un mètre cinquante. Il est toujours constitué de deux couleurs au minimum. Alors que le trait, comme dans l'écriture manuscrite, dessine la lettre dans le tag, il en délimite la surface dans le graff. En plus du lettrage lui-même, un graff est souvent composé d'un arrière-plan, de personnages et de différents autres éléments. Le tag utilise également des éléments qui viennent s'ajouter aux lettres mais ceux-ci sont réduits à leur strict minimum et ne dominent jamais la composition. Le graff, comme le tag, reprend en général le pseudonyme de l'artiste ou de son *crew* mais, dans quelques cas, il utilise un lettrage totalement différent. L'une des différences fondamentales entre tag et graff est d'ailleurs que le tag reproduit sans cesse la même forme et vise à la reconnaissance par la multiplication d'un logo, alors que le graff produit en général des formes uniques dont la reconnaissance passe par la *maniera* de l'artiste ainsi que par des éléments précis d'identification comme des personnages récurrents ou simplement une signature sous forme de tag. Ainsi, en comparant deux graffs du même auteur (Ill. 62 et 63), on se rend compte que si les lettres ("SOY" dans les deux cas) ne sont pas identifiables immédiatement, la façon de les décomposer, de les mettre en perspective avec un élément rayé similaire et de les remplir de motifs similaires permet en quelques secondes de rapprocher les deux œuvres. De plus, les deux graffs sont signés (en bas à droite sur l'illustration 62 et dans le lettrage en bas à gauche pour l'illustration 63), comme pour offrir une deuxième possibilité d'identification au spectateur. Pourtant, comme le fait Martine Lani-Bayle<sup>97</sup> par exemple, il ne faut pas penser que le tag est une façon d'être connu et le graff une façon d'être reconnu. Si le tag est une forme multipliée et effectuée rapidement, cela ne veut pas dire qu'elle soit considérée comme inférieure ou qu'elle ne puisse pas amener une forme de respect : par sa composition comme par sa multiplication, il peut forcer la reconnaissance, au

---

<sup>97</sup> LANI-BAYLE 1993, p. 110.

même titre que le graff. A l’opposé, un graff jugé de mauvaise qualité pourra être “toyé” et son auteur dévalué aux yeux des autres *writers*.

Tag et graff sont donc des formes de graffiti hip-hop tout à fait différentes répondant à des procédés bien distincts. C’est pour cette raison que nous allons ici traiter ces deux formes séparément. Le “*throw-up*” (Ill. 64 et 65), quant à lui, est défini d’une manière plus floue<sup>98</sup> : c’est une forme entre le tag et le graff, pouvant atteindre la taille d’un graff mais n’utilisant en général qu’une couleur, parfois deux. Des traits simples délimitent la surface de ses lettres qui est parfois remplie d’une deuxième couleur. Ses lettres sont toujours effectuées rapidement et sont peu imbriquées les unes dans les autres. C’est en fait un grand tag par sa rapidité d’exécution et son caractère reproductible, mais un graff simplifié par le fait que les lettres ne sont pas simplement des traits mais des surfaces. Nous ne jugeons pas ici utile d’étudier spécifiquement cette forme, certes répandue à la Chaux-de-Fonds, mais dont les caractéristiques peuvent être rapprochées tantôt du tag, tantôt du graff.

## 1.2 Du tag au graff ?

Le tag et le graff sont deux types de graffiti hip-hop qui vivent en parallèle. Il n’existe pas d’évolution linéaire du tag au graff, ni dans l’histoire du graffiti chaux-de-fonnier, ni dans les carrières individuelles des artistes. Ainsi, l’une des premières œuvres datées que l’on trouve à la Chaux-de-Fonds (Ill. 44) est un graff dont les signatures ne sont pas des tags mais simplement des prénoms écrits de façon tout à fait ordinaire. On a donc ici la preuve que le tag ne précède pas forcément le graff, comme certains le prétendent, sans jamais donner pour autant d’exemples concrets<sup>99</sup>. De plus, on se rend rapidement compte que les artistes qui réalisent des graffs,

---

<sup>98</sup> Voir SCHLUTTENHAFNER 1994, p.16 et JACOBSON DICTIONARY sous “Throw-up”.

<sup>99</sup> Le Style Only Workgroup (STYLE ONLY WORKGROUP 1996, pp. 30-36) propose une hiérarchie extrêmement confuse, mélangeant les types à des critères “stylistiques”, allant du tag au “3d style”. Lani-Bayle (LANI-BAYLE 1993) va jusqu’à appeler son ouvrage “Du tag au graff”art”, Riout (RIOUT 1985, p. 72) nous parle d’une évolution entre le tag et le “top-to-bottom”, grande forme sur les voitures du métro et Bazin (BAZIN 1995, p. 176) prétend que les *writers* doivent apprendre à maîtriser le tag avant de passer au graff. Par contre, Bazin se contredit quelque peu (BAZIN 1995, pp. 185-186 et 195) en affirmant que le tag n’est pas une forme inférieure du graffiti et qu’il n’y a pas forcément d’évolution du tag au graff.

réalisent également des tags en parallèle : deux œuvres de Soy (Ill. 66 et 67) datées de 2002 peuvent l'attester et montrent qu'un tag n'est pas considéré comme une forme inférieure, comme un travail plus "facile" que l'on réaliserait avant de savoir graffer.

Si le graff était une forme plus avancée du tag, ce dernier n'existerait plus aujourd'hui, ce qui est loin d'être le cas à la Chaux-de-Fonds. Tags et graffs font donc partie simultanément de la palette des *writers*, qui les utilisent pour répondre à des envies et à des conditions de réalisation différentes.

## 2.1 Le tag

Le tag est une signature généralement effectuée dans des conditions particulières : traditionnellement illégal, il doit être réalisé aussi rapidement que possible et le fait qu'il doive pouvoir être reproduit de jour comme de nuit sur tout type de support, donc avec des techniques différentes, demande que l'artiste connaisse parfaitement son logo. Si sa réalisation ne prend que quelques secondes, le développement de cette forme demande donc des heures de travail<sup>100</sup>. En analysant les formes du tag, il faudra donc toujours garder en tête ses conditions de réalisation quelque peu particulières. Ce type de graffiti répond d'ailleurs à ces contraintes spécifiques par des caractéristiques formelles et des procédés précis qui peuvent appeler à des comparaisons avec le domaine de la calligraphie ou de la signature.

---

<sup>100</sup> BAZIN 1995, p. 186.

## 2.2 Les formes du tag

Le tag utilise généralement des lettres majuscules, bien que les exceptions soient nombreuses. Pourtant, à l'opposé de ce que l'on observe habituellement dans la calligraphie, ces majuscules ne sont pas complètement séparées les unes des autres mais reliées comme dans l'écriture manuscrite liée. Cette particularité répond à la double exigence liée aux supports traditionnels du tag. D'un côté fait pour pouvoir être lu partout, parfois à une distance importante, parfois depuis un support en mouvement, parfois encore sur un support en mouvement, ses lettres doivent pouvoir être identifiées très rapidement et cela justifie le choix d'une écriture majuscule, à la manière d'un titre de journal qui veut frapper l'attention<sup>101</sup>. De l'autre, il doit pouvoir être réalisé en quelques secondes afin que soient réduits les risques d'être pris en flagrant délit dans un endroit illégal, et l'écriture liée est plus apte à répondre à ce besoin<sup>102</sup>. Cette ambivalence mène les tagueurs à chercher des moyens, allant à l'encontre de toutes les règles, de lier entre elles des lettres majuscules. La recherche d'une *scriptio continua*<sup>103</sup> n'est pas seulement un besoin purement pratique de vitesse mais également une volonté de créer un tag qui ait l'air en mouvement et qui forme un tout, un logo. Les liaisons peuvent alors être réalisées par simple superposition des lettres (Ill. 04), par des éléments de lettres qui rejoignent leurs voisines, comme la barre d'un "T" qui fait le lien avec un "H" par exemple (Ill. 68) ou encore par la déformation d'un élément, comme une barre de "T" qui relie plusieurs lettres entre elles (Ill. 69).

Le déformation et l'exagération de certaines parties des lettres, un jambage de "K" allongé (Ill. 70) ou un "H" transformé en spirale (Ill. 71) par exemple, constituent d'autres procédés habituels qui témoignent d'une volonté de donner un rythme au tag, de le mettre en mouvement. Dès lors, lorsque la composition l'exige, on n'hésitera pas à mêler des lettres minuscules aux lettres majuscules, si celles-ci sont plus intéressantes à déformer ou s'insèrent mieux dans l'ensemble. Le "A" est ainsi fréquemment remplacé par un "a" (Ill. 72) et le "E" par un "e" (Ill.

---

<sup>101</sup> Bojorquez (BOJORQUEZ) note la ressemblance des formes du graffiti hip-hop avec celles des médias de masse.

<sup>102</sup> BAZIN 1995, p. 187.

<sup>103</sup> Terme utilisé par Stiennon (STIENNON 1995, p. 79.) pour décrire une écriture dont les levers de plumes sont rares.

69)<sup>104</sup>. De la même manière, le “K” qui offre beaucoup plus de possibilités que le “C” remplace souvent ce dernier, comme l’on peut s’en rendre compte en comparant les illustrations 71 et 70.

L’idée de rythme, comme dans la calligraphie arabe<sup>105</sup>, est une notion capitale dans le tag. Les lettres ne restent donc presque jamais statiques mais entrent en mouvement soit en se liant les unes aux autres, soit par un processus déformant ou additif. Ainsi, un jambage exagérément allongé et courbé (voir le “K” de l’illustration 73) par exemple, mène à un effet dynamique similaire aux déformations d’autographes arabes (Ill. 74). Différents éléments additifs, que nous allons aborder par la suite, participent également à cette quête de rythme. Cette recherche de dynamisme se fera même parfois au détriment de la lisibilité (Ill. 75) : une trop grande déformation des lettres et une superposition trop importante peut mener à la quasi-impossibilité de reconnaître les lettres de la signature. Stiennon note le même phénomène concernant les écritures cursives : elles permettent une réalisation plus rapide mais elles sont plus difficiles à lire<sup>106</sup>. Les déformations prennent souvent la forme de simples allongements d’une partie de certaines lettres, spécialement à la fin de la composition (Ill. 73, 76, 77). Dans la calligraphie arabe, de longues ligatures sont parfois utilisées, prolongeant le début ou la fin des mots, pour faire les liens entre différents mots du texte<sup>107</sup>. Il est intéressant de noter que si les formes du tag semblent parfois très proches de certains aspects de la calligraphie arabe<sup>108</sup>, elles se lisent par contre toujours de gauche à droite ou de haut en bas<sup>109</sup> et représentent majoritairement des pseudonymes à consonance francophone ou anglophone.

Le tag est une forme condensée, parfois une abréviation du pseudonyme complet de l’artiste. Rydok signe par exemple par les lettres “RDK” (Ill. 73). Dans le choix de son pseudonyme comme dans celui des lettres à garder en cas d’abréviation, la part de l’esthétique a une

---

<sup>104</sup> Le Style Only Workgroup (STYLE ONLY WORKGROUP 1996, p. 48) qui décrit les unes après les autres les lettres de l’alphabet et les déformations qu’elles subissent le plus souvent dans le graffiti hip-hop, traitent de toutes les lettres majuscules et ajoutent les lettres “a”, “e” et “t”, en minuscules, expliquant qu’elles remplacent souvent leurs équivalents majuscules.

<sup>105</sup> Hassan et Isabelle Massoudy (MASSOUDY 2002) parlent de “dynamique interne” dans la calligraphie arabe.

<sup>106</sup> STIENNON 1995, p.79.

<sup>107</sup> SCHIMMEL 1990, pp. 14-16.

<sup>108</sup> Certains tagueurs ont cherché de nouvelles formes directement dans des modèles arabes. Voir BISCHOFF 2000, p. 157.

<sup>109</sup> Voir chapitre 3, point 4.4.

importance capitale<sup>110</sup>. Ainsi, les lettres “K”, “S” ou “R”, qui offrent de nombreuses possibilités de déformation, auxquelles on peut facilement donner un aspect dynamique, sont bien plus présentes que les “V”, “U” ou “C” par exemple<sup>111</sup>. Hassan et Isabelle Massoudy<sup>112</sup> font le même type de constatation concernant “Alif”, première lettre de l’alphabet arabe, très utilisée par les calligraphes pour le grand nombre de possibilités de composition qu’elle offre.

Si le tag est réalisé rapidement, ce qui contribue à en faire une forme dynamique, ce n’est pas seulement parce que le *writer* se livre à un jeu de cache-cache avec les forces de l’ordre, mais également parce que la bombe de peinture produit des coulures si le trait n’est pas effectué assez rapidement<sup>113</sup>. Un artiste comme Georges Mathieu, dont les formes sont souvent très proches de celles du tag (Ill. 11), privilégie lui-aussi le mouvement. Pour Mathieu, la vitesse est un moyen d’atteindre une pureté dans ses traits et de garantir une unité à son œuvre<sup>114</sup> ; sa démarche se rapproche donc tout à fait de celle des tagueurs qui cherchent à créer une œuvre dont les lettres sont soudées et dont les traits sont nets. Le peintre semble également partager avec les tagueurs un certain goût de l’excès, du baroque diront certains<sup>115</sup>, et de la performance. Comme les *writers*, il crée certaines œuvres en extérieur, souvent en public<sup>116</sup>. Outre le fait de mettre le doigt sur la ressemblance troublante entre les œuvres de Mathieu et les tags, ce rapprochement montre surtout, si besoin était, que les tags répondent à des procédés similaires à ceux de créateurs dont on ne met pas en cause la qualité “artistique”. Mathieu insiste, en plus, sur le fait qu’une toile peut être terminée très rapidement, même si cela va à l’encontre des idées occidentales<sup>117</sup>. Cela peut nous amener à réfléchir sur le statut du tag, souvent déconsidéré parce qu’il a été réalisé rapidement et que, par conséquent, il ne peut pas être aussi “important” qu’un graff qui a demandé des heures de travail.

---

<sup>110</sup> Le témoignage d’un tagueur dans *Let’s move let’s tag !*, (GOLDSTEIN ET PERROTTA 1991, p. 80) montre qu’il faut avant tout trouver un pseudonyme dont les lettres permettent de créer “un super style”.

<sup>111</sup> Cette constatation faite à la Chaux-de-Fonds semble pouvoir être généralisée, d’après le Style Only Workgroup en tout cas (STYLE ONLY WORKGROUP 1996, pp. 42-48).

<sup>112</sup> MASSOUDY 2002, p. 27.

<sup>113</sup> Voir COOPER ET CHALFANT 1984, pp. 32-34 et BAZIN 1995, p. 170 pour l’enjeu technique de la vitesse. Jouet (JOUET 2001, p.110) compare le graff à la fresque car tout deux doivent être réalisés rapidement sur un mur.

<sup>114</sup> GRAINVILLE ET XURIGUERA 1993, p. 82.

<sup>115</sup> GRAINVILLE ET XURIGUERA 1993, p. 5.

<sup>116</sup> GRAINVILLE ET XURIGUERA 1993, pp. 38-51.

<sup>117</sup> FROLET 1982, p. 32.

## 2.3 Eléments additifs

Si les 26 lettres de notre alphabet constituent le matériau essentiel à la construction du tag, différents éléments viennent parfois s'ajouter aux lettres. Ces ajouts sont des formes simples qui ne perturbent pas le lettrage lui-même mais le mettent en valeur ou le complètent. On peut les classer en quelques catégories qui regroupent la quasi-totalité de ce que l'on peut voir à la Chaux-de-Fonds. Ces éléments sont en grande partie toujours les mêmes que ceux qui étaient ajoutés aux premiers tags new-yorkais<sup>118</sup>. Fraenkel montre par ailleurs que l'ajout de signes spécifiques dans la signature, dès le Moyen âge, peut être un moyen supplémentaire d'assurer une reconnaissance, de distinguer le notaire du roi d'un notaire apostolique par exemple<sup>119</sup>. Dans le tag, ces éléments additifs pourront aussi servir de moyen d'indiquer la "fonction", ou plutôt "le rang" que veut se donner un tagueur.

### a) *Flèches*

La flèche est sans conteste l'un des éléments qui accompagne le plus souvent les lettres du tag. Si elle garde en général plus ou moins la même forme, elle remplit des fonctions totalement différentes suivant les cas. La flèche peut ainsi jouer trois rôles bien distincts.

Tout d'abord, à la manière des petites mains à l'index tendu que l'on peut trouver dans certains seings du XIV<sup>ème</sup>, la flèche peut avoir une fonction monstrative, selon la terminologie de Fraenkel<sup>120</sup>. Ainsi, Soy (Ill. 78) et Scote (Ill. 80) peuvent utiliser des flèches pour indiquer le début de leurs tags. Elles mènent le regard sur l'objet principal de la composition, mettant en valeur leurs tags.

---

<sup>118</sup> Voir les illustrations dans COOPER ET CHALFANT 1984, pp. 14, 15, 68 et TIGHT 1996, p. 27.

<sup>119</sup> FRAENKEL 1992, p. 131.

<sup>120</sup> FRAENKEL 1992, pp. 147-149.

Le deuxième rôle de la flèche est d'appuyer l'impression de dynamisme donné par les lettres du tag. Dans plusieurs exemples (Ill. 70 et 80), elle sert non pas à indiquer où se trouve le tag mais plutôt à montrer dans quelle direction celui-ci entre en mouvement. La flèche peut ainsi ajouter une dynamique et souligner celle que les lettres créent d'elles-mêmes. Il arrive fréquemment que la flèche perde son extrémité pour ne devenir plus qu'un trait. Ce trait pourra pourtant toujours produire le même effet (Ill. 66).

Finalement, comme nous le verrons par la suite<sup>121</sup>, la flèche peut être un moyen d'adapter le tag à son support en jouant avec les particularités de celui-ci.

#### *b) Chiffres*

Chaque tagueur possède, en général, son propre tag que lui seul sait reproduire. Pourtant, certains *crews* utilisent un tag collectif que chaque membre utilise, en plus de sa signature personnelle<sup>122</sup>. C'est dans ce type de tags que l'utilisation de chiffres est la plus fréquente. Les exemples sont nombreux à la Chaux-de-Fonds (Ill. 81, 82 et 83). L'utilisation de chiffres permet à plusieurs personnes de créer facilement une forme similaire, ce qui serait certainement plus difficile avec des lettres<sup>123</sup>. Ces chiffres forment parfois une sorte d'énigme lisible uniquement par les initiés. C'est le cas du "307" et du "367" de l'illustration 83. En effet, ces deux nombres sont des déclinaisons d'une même idée, permettant d'ailleurs d'avoir des renseignements sur leurs auteurs. On l'a vu<sup>124</sup>, l'un des artistes de proue du graffiti hip-hop chaux-de-fonnier est domicilié à la rue de la Ronde 37 ; c'est d'ailleurs justement sur ce bâtiment que ces deux tags se trouvent. On a vu également que la rue de la Ronde est un véritable repère de *writers*, un haut lieu du graffiti chaux-de-fonnier. Il y a quelques années, un immeuble squatté de la place du

<sup>121</sup> Voir : chapitre 3, point 4.4.

<sup>122</sup> Voir ANNEXE 3, questions 33 et 34. Le caporal Paillard note que les tagueurs réputés, même lorsqu'ils utilisent des tags de *crews*, utilisent des éléments qui permettent aux spécialistes de reconnaître l'auteur de l'œuvre.

<sup>123</sup> Les lettres majuscules UNO sont également un tag de *crew* et non pas celui d'un seul individu (voir AERO 2003 sous "UNO crew"). Ses différents membres signant cependant en général uniquement par le nom du crew, nous utilisons ici et dans le catalogue l'appellation "UNO" comme si nous parlions d'un artiste unique.

<sup>124</sup> Voir note 55.

marché, couvert de graffiti, avait pour adresse place du marché 6. Ainsi “367” est une façon de désigner les *writers* de ces deux lieux et “307” ceux de la Rue de la Ronde.

Autre utilisation fréquente des chiffres : les codes postaux. On montre ainsi d’où l’on vient, on “représente” sa ville. On trouve ainsi à la Chaux-de-Fonds des “2300” (Ill. 16 et 84) qui montrent aux visiteurs que la ville est acquise au mouvement hip-hop et d’autres codes qui attestent de la visite de *writers* extérieurs (Ill. 57 et 85). Dès le début du graffiti hip-hop, les chiffres servent à marquer une origine, soit par un code postal, soit par un numéro de rue<sup>125</sup>. Ce jeu codé sur l’origine de l’artiste se retrouve d’ailleurs chez plusieurs peintres utilisant des symboles représentant leur ville natale dans leurs signatures<sup>126</sup>.

Le chiffre “1” (ou “one” écrit en toutes lettres) a, quant à lui, une signification bien particulière. C’est incontestablement celui que l’on rencontre le plus souvent dans les tags, toujours à la suite des lettres. Il sert à souligner l’aspect unique et original du tagueur<sup>127</sup>. Il semble n’être ajouté qu’à la suite de pseudonymes de *writers* confirmés dont la notoriété est déjà assurée par de nombreux tags (Ill. 70, 69 et 86) . Le chiffre “1” sert alors à montrer que l’on appartient à la catégorie des “numéros 1” et appuie le fait que l’œuvre est bel et bien autographe.

Enfin, le chiffre peut être utilisé pour créer une forme de rébus<sup>128</sup>, permettant au passage de réduire le nombre de signes utilisés, créant un tag plus compact et plus rapide à effectuer. “Fortune” peut alors s’écrire “4TUNE” (Ill. 76) et “Malade”, MALA2” (Ill. 87).

#### b) Couronne

La couronne est l’un des éléments qui a toujours été associé au tag. Elle représente le désir d’être reconnu, d’être le roi. “*To be king*” est l’opposé d’être un *toy*, c’est le but ultime du *writer*<sup>129</sup>, la

<sup>125</sup> Voir la reproduction de l’un des premiers articles sur le graffiti hip-hop, dans le New York Time du 21 juillet 1971, COOPER ET CHALFANT 1984, p. 14.

<sup>126</sup> VINCENS-VILLEPREUX 1994, p. X.

<sup>127</sup> Vulbeau, (VULBEAU 1992, p. 26) évoque la possibilité, en réalité très théorique, à la Chaux-de-Fonds en tout cas, qu’un tagueur ajoute un “2” à son pseudonyme, pour signifier qu’il est le deuxième à l’utiliser.

<sup>128</sup> Pour des exemples de rebus dans les signatures au Moyen Age, voir FRAENKEL 1992, pp. 134-146.

<sup>129</sup> COOPER ET CHALFANT 1984, pp. 28.

reconnaissance totale<sup>130</sup>. Comme le “1” ou les éléments décrits par Fraenkel<sup>131</sup> (dont certains sont des couronnes d’ailleurs), la couronne est donc un moyen pour le tagueur de montrer le rang qu’il estime occuper. La couronne accompagne les tout premiers tags, dans le début des années 1970 déjà<sup>132</sup>. Elle reste aujourd’hui très présente et on en trouve de nombreux exemples à la Chaux-de-Fonds (Ill. 88 et 89).

Des éléments de formes diverses pouvant être lus comme des dérivés de la forme originale de la couronne sont également très utilisés. Un ovale surmonté de trois petits traits (Ill. 90) présente une composition, certes simplifiée à l’extrême, qui n’est pourtant pas loin de la couronne dans laquelle s’inscrit le tag MAR (Ill. 89). L’ovale simple au-dessus du tag (Ill. 86 et 91), de par sa position et sa forme rappelle également la couronne<sup>133</sup>.

#### *d) Traits*

Les petits traits qui accompagnent le tag en le précédant, en le suivant ou en l’encadrant, sont très courants. Si leur forme varie peu dans la plupart des cas rencontrés, leurs fonctions sont multiples et s’additionnent parfois dans le même tag.

Comme la flèche, ils participent tout d’abord à la dynamique de la composition (Ill. 92). Leur utilisation rappelle alors celle qu’en fait un artiste comme Keith Haring (Ill. 93) : ils représentent le mouvement et l’instabilité dans lesquels est placé le sujet. La bande dessinée quant à elle les utilise non seulement pour représenter le mouvement mais aussi l’explosion sonore<sup>134</sup>. Dans le tag, cette double fonction semble être également utilisée, les traits rappelant ainsi que les lettres représentent un son, un son brutal, un cri en quelque sorte.

Tout comme la flèche, les traits peuvent jouer un rôle déictique, dirigeant le regard sur l’objet

<sup>130</sup> JACOBSON DICTIONARY sous “King”.

<sup>131</sup> Voir note 118.

<sup>132</sup> Voir l’illustration dans COOPER ET CHALFANT 1984, p.14.

<sup>133</sup> Nous n’en avons hélas pas trouvé d’exemple à La Chaux-de-Fonds, mais l’élément de base de la couronne prend souvent une forme plus aplatie, plus ovale que ce que l’on peut observer dans l’illustration 89. Pour une illustration de ce type de couronne, voir note 129.

<sup>134</sup> Fischer (FISCHER 1986) parle d’un effet *spatio-dynamique* sonore.

central, montrant où celui-ci commence (Ill. 94). Notons d'ailleurs que, lorsqu'ils remplissent cette fonction, ils pourront opérer une rotation de 90° lorsque le tag se lit de haut en bas (Ill. 95).

Autre fonction : les traits, lorsqu'ils sont placés après le tag, deviennent un moyen de terminer le geste, d'insister sur le mouvement de la main qui a guidé le trait (Ill. 96). Dans ce cas, ils servent en quelque sorte de ponctuation, terminant le mouvement de la "phrase" que représente le tag. Ils peuvent alors être comparés à la *pausa* de l'écriture médiévale, signe qui indique la fin d'une phrase et qui est composé de deux virgules placées au-dessus et au-dessous de la ligne<sup>135</sup>. Cette ponctuation s'appliquait d'ailleurs également aux mots isolés et certaines signatures du Moyen Age utilisaient déjà des signes de ponctuation pour clôturer leur composition<sup>136</sup>. Comme le paraphe, ces traits sont également une manière de bien indiquer au lecteur que les lettres auxquelles il est confronté représentent une signature.

Finalement, ces éléments peuvent fonctionner comme une sorte de substitut de cadre. Ils sont alors placés devant et derrière le lettrage (Ill. 85), délimitant l'espace réservé au pseudonyme lui-même, comme le feraient des guillemets. Ils indiquent ainsi le territoire réservé par le tagueur, le protègent d'éventuelles attaques extérieures. Les guillemets sont une façon de montrer que le mot désigné est une forme graphique et non plus un signe<sup>137</sup> ; les traits devant et derrière le tag insistent donc sur le fait que l'on n'a plus affaire simplement à des lettres représentant un mot, mais à une entité propre, lisible sans que ses lettres le soient forcément.

## 2.3 Entre signature et logo

---

<sup>135</sup> Stiennon (STIENNON 1995, p.83-84) décrit la *pausa* et insiste sur l'importance des signes de ponctuation pour le mouvement de la phrase.

<sup>136</sup> Voir l'exemple de la signature du pape Léon IX chez FRAENKEL 1992, pp. 151-152.

<sup>137</sup> FRAENKEL 1992, p.154.

Le tag est parfois présenté comme un moyen d'appropriation d'un espace<sup>138</sup>. Pourtant le support, comme nous l'avons démontré, est choisi bien plus pour mettre en valeur une œuvre que pour s'approprier un lieu précis. Le but d'un tag est d'occuper un espace, de s'y montrer, mais pas de le posséder et nous sommes bien loin, à la Chaux-de-Fonds en tout cas, des graffiti de gangs qui délimitent des territoires<sup>139</sup>. Le tag a en fait deux fonctions bien distinctes mais pas forcément exclusives : se faire connaître par l'intermédiaire d'un pseudonyme largement diffusé et signer un graff.

En règle général, un graff est signé d'un tag. Lorsque ce n'est pas le cas, d'autres traces seront laissées aux initiés pour que l'auteur puisse être identifié par le public visé, mais par les forces de l'ordre. Les œuvres faites en milieux autorisés sont toujours signées, à quelques exceptions près, alors que les graffs illégaux le sont moins souvent. Cette signature va pourtant, dans la plupart des cas, s'éloigner de son œuvre et se multiplier sur les murs, sans garder forcément un lien direct avec un graff. Il est intéressant de noter que, à peu près à l'époque où le graffiti hip-hop naissait à New York, un artiste comme Bruce Nauman décidait également d'utiliser les lettres de son nom comme sujet unique de certaines de ses œuvres<sup>140</sup>. Le tagueur procède de la même manière et son pseudonyme, sous la même forme que lorsqu'il est utilisé comme signature, peut alors devenir une œuvre en tant que telle. Comme la signature, il reste autographe et marque la présence physique de l'artiste à un moment donné<sup>141</sup>. Afin d'attester de son originalité, il doit prendre toujours la même forme et, même au risque d'avoir de sérieux ennuis, certains tagueurs vont continuer à utiliser le même pseudonyme après que celui-ci a déjà été identifié par la police<sup>142</sup>. Ainsi Soy, avec un tag illégal daté de 2002 (Ill. 66), date à laquelle personne n'ignore son identité réelle, semble ne pas résister à l'envie de voir encore son nom diffusé sur tous les murs. En plus de représenter son auteur, le tag inscrit également l'artiste dans un cercle plus large. Tout comme le choix de prénoms comme "Pierre" ou "Jean" pouvait, il y a quelques

---

<sup>138</sup> Voir STAHL 1990, pp.30-32.

<sup>139</sup> Bazin note lui aussi que "Le tag ne s'apparente en aucune façon à un phénomène de bande mettant en jeu une conquête spatiale." (BAZIN 1995, pp. 192-193). Sur les graffiti de "gangs", voir VAN TREECK 2001, p. 123.

<sup>140</sup> GOTTLIEB 1976, pp. 78-80.

<sup>141</sup> Le premier rôle de la signature dans les documents officiels est d'attester de la présence de la personne concernée : voir FRAENKEL 1992, pp. 30-33.

<sup>142</sup> Voir ANNEXE 3, question 29. C'est le propre de la signature autographe d'être permanente et reproductible : voir FRAENKEL 1992, p. 10.

siècles, faciliter une intégration religieuse, régionale et familiale<sup>143</sup>, le choix d'un pseudonyme de trois à cinq lettres, le respect de quelques règles formelles et sa reproduction sur un mur permettent au *writer* de montrer son appartenance au mouvement hip-hop.

Comme la signature traditionnelle, le tag perd souvent sa lisibilité. Pour être plus précis, ses lettres deviennent illisibles mais l'entité graphique elle, reste toujours reconnaissable. Le *ductus*<sup>144</sup>, la façon d'écrire propre à chaque individu peut être reconnue même si les lettres elles-mêmes sont indéchiffrables. Le *ductus*, devient ainsi la véritable signature<sup>145</sup>. Sa reconnaissance est la plus immédiate, et il est parfois le seul élément "lisible". Prenons l'exemple du tag proposé par l'illustration 97. Comment pourrions-nous déchiffrer ce tag ? Avons-nous affaire à un "N" ou à un "V" comme première lettre, à un "1" ou à un "L" comme deuxième caractère, à un "3" ou à un "S" en dernière position ? Malgré l'illisibilité de ses lettres, il est certain que, si ce tag était multiplié, on le reconnaîtrait très rapidement, à cause de ces déformations particulières. Autre exemple : qui pourrait prétendre reconnaître un nom dans les deux tags présentés ici par l'illustration 75 ? Pourtant, une rapide analyse du *ductus*, l'observation notamment de la façon dont les deux compositions se terminent, nous permet de supposer qu'une seule et même main a créé ces deux tags. La signature et le tag sont avant tout des signes, dont le rapport direct avec un nom semble parfois disparaître<sup>146</sup>. Les seings du Moyen Age<sup>147</sup> ou certaines compositions calligraphiques arabes<sup>148</sup> (Ill. 98) par exemple montrent une même tentation de quitter l'écriture à proprement parler et de transformer les lettres en une forme graphique : on passe alors, comme on le remarque dans de nombreux tags, du scriptural au pictural<sup>149</sup>. Dans le tag, le caractère pictural de la composition sert d'élément de reconnaissance immédiate du modèle et remplace

---

<sup>143</sup> FRAENKEL 1992, p. 119.

<sup>144</sup> A propos du concept de *ductus*, voir STIENNON 1995, pp. 78-80.

<sup>145</sup> Voir l'article sur Apelle et Protogène. Le "*ductus*" équivaut ici à une signature (LECOQ 1974) pp. 46-47. Pour Vincens-Villepreux (VINCENS-VILLEPREUX 1994, p. XXVI), "L'éternelle question est de savoir si le style peut se passer de signature et si la signature suffit à accréditer un style".

<sup>146</sup> Fraenkel écrit (FRAENKEL 1992, p. 13) : "Or la signature se définit tout autant par sa nature visuelle et son caractère de trace que par sa relation au nom propre".

<sup>147</sup> Voir le premier chapitre de *La signature, genèse d'un signe* (FRAENKEL 1992, pp. 128-158) traitant des rapports entre lettre et image au sein de la signature. Sur l'aspect décoratif des lettres au Moyen Age, voir aussi DRUCKER 1995, pp. 93-114.

<sup>148</sup> Pour Azize (AZIZE 1973, p.113), le calligraphe aura toujours le désir de se tourner vers l'image, afin de se poser en véritable créateur. Certaines formes de calligraphie arabe n'ont qu'un rôle décoratif ou sacré et ne sont plus même lisibles : voir SCHIMMEL 1990, pp. 2-7.

<sup>149</sup> Alice Vincens-Villepreux utilise l'opposition "pictor" contre "scriptor" (VINCENS-VILLEPREUX 1994, p. XI et XVII).

ainsi le rôle scriptural de la lettre.

Le tag, comme le logo publicitaire, est donc un signe que l'on associe immédiatement à un nom, sans pour autant que celui-ci soit forcément lisible. Si l'on replace le tag dans son contexte initial, sur des voitures de métro, on comprend encore mieux la nécessité de créer un signe qui puisse être reconnu en quelques secondes<sup>150</sup>. Les publicistes jouent souvent avec le fait que leur logo soit reconnaissable plus rapidement que le nom de la marque elle-même. Migros peut par exemple se permettre, en gardant l'essentiel de son logo, de supprimer une lettre de son nom sans que la reconnaissance de la marque ne soit menacée (Ill. 99). De la même manière, Cosh, lorsque le support est trop étroit pour y inscrire les quatre lettres de son nom, peut sans problème en supprimer une tout en restant clairement identifiable (Ill. 100). Tsar (Ill. 101), lui, joue avec les possibilités que lui offre son pseudonyme en utilisant, à l'occasion, l'anagramme "Star". Là encore, c'est son *ductus* qui lui permet d'être identifié par les initiés. Pour pouvoir se permettre ce type clin d'œil, publicistes et tagueurs doivent s'assurer que leurs logos sont suffisamment connus de leur public pour que la reconnaissance soit immédiate<sup>151</sup>. Le tagueur, qui a toujours pour but de se faire connaître<sup>152</sup>, utilise donc des techniques de diffusion proche de celles de la publicité.

La reprise des techniques de la publicité dans l'art contemporain est une pratique courante, mais la spécificité du graffiti hip-hop est qu'il ne propose absolument aucune critique de ces procédés, comme le ferait une Barbara Kruger<sup>153</sup> par exemple, mais les utilise simplement pour diffuser ses propres formes<sup>154</sup>. En recherchant systématiquement les endroits les plus en vue, il arrive que le graffiti hip-hop entre d'ailleurs en concurrence directe avec les affiches publicitaires, dans les endroits les plus intéressants. Si, à la Chaux-de-Fonds, les afficheurs n'ont encore jamais porté plainte contre les *writers*, c'est une menace potentielle qui plane sur la tête des tagueurs<sup>155</sup>. Le

---

<sup>150</sup> Voir TIGHT 1996, pp. 32-33.

<sup>151</sup> Voir JOUET 2001, p.112.

<sup>152</sup> Voir note 85 et HENKEL, DOMENTAT et WESTHOFF 1993, p. 12.

<sup>153</sup> Voir HIGH AND LOW 1991, p. 384.

<sup>154</sup> A propos des rapprochements possibles entre tag et logo publicitaire, voir BAZIN 1995, pp. 189-190 et WRITING ON.

<sup>155</sup> ANNEXE 3, question 6. Voir l'article "Eradicating the Stain : Graffiti and Advertising In Our Public Spaces" (LUNA 1995) à propos des relations parfois tendues entre publicité et graffiti.

“matraquage“ recherché par les tagueurs est proche de celui que font subir les grandes marques aux consommateurs. Les tags peuvent ainsi être répétés des dizaines, des centaines, voire des milliers de fois. Parfois, l’on peut déjà observer cette prolifération dans un espace restreint. C’est alors par une multiplication excessive que le tag attire l’attention (Ill. 102 et 103).

### **3.1 Le graff**

Les graffs que l’on peut voir sur les murs de la Chaux-de-Fonds prennent des formes très variées et sont sans doute plus différents les uns des autres que ne le sont les tags entre eux. Pourtant, nous allons voir qu’un certain nombre de caractéristiques communes peuvent être soulignées. Il existe en effet un certain nombre de schèmes et de principes que l’on retrouve de façon récurrente dans les graffs chaux-de-fonniers et qui restent d’ailleurs proches de ceux que l’on pouvait remarquer sur le métro new-yorkais. Pourtant, l’évolution constante vers de nouvelles formes est une idée primordiale pour les *writers* et nous verrons que le graffiti hip-hop est loin d’être prisonnier de son histoire.

### **3.2 Approches formelles du graff**

Un graff est, nous l’avons vu, plus grand qu’un tag et demande l’utilisation de plus de couleurs pour sa création. Nous l’avons souligné également, ses lettres sont composées de surfaces et non simplement de traits. La structure même du graff est composée par ce qui est en général appelé “*outline*”<sup>156</sup>. L’“*outline*“ n’est rien d’autre que le dessin du tour des lettres. Sur cette base vont

---

<sup>156</sup> Voir STYLE ONLY WORKGROUP 1996, 52-54.

venir se greffer différents éléments, plus ou moins nombreux selon les cas. Un graff peut être constitué seulement d'une "outline"<sup>157</sup> (Ill. 104) ou présenter une composition extrêmement plus riche en éléments variés (Ill. 05). L'intérieur de l'"outline" sera ainsi dans la plupart des cas rempli de couleurs et de motifs divers, des flèches ou d'autres éléments seront souvent ajoutés, les lettres seront fréquemment mises en perspective et, finalement, un fond et des personnages pourront compléter la composition. Contrairement à ce que l'on a observé dans le tag, les éléments extérieurs au lettrage pourront occuper une place primordiale, voire même l'éclipser complètement dans quelques cas (Ill. 47 et 105). Certains graffeurs pourront alors se spécialiser dans un domaine précis et travailler avec des *writers* dont les compétences sont complémentaires. Ainsi, dans une même œuvre (Ill. 55), Tenko réalise les personnages alors que d'autres s'attaquent aux lettres. Les éléments strictement picturaux peuvent dominer la composition, passer au second plan ou encore être totalement absents : tous les cas de figure sont possibles et la véritable signature de l'artiste n'est pas toujours faite de lettres (Ill. 105). Les lettres ont, dans le graff, un rôle décoratif au moins aussi important que leur fonction scripturale et des éléments picturaux se transforment parfois en lettres (Ill. 106) : les rôles sont alors mélangés et la distinction entre le lisible et le visible<sup>158</sup> très difficile à faire.

Un graff dépasse rarement deux mètres de hauteur, ce qui montre que ses formes ne s'adaptent pas seulement au support mais aussi aux capacités physiques de l'artiste qui préfère en général ne pas avoir à transporter échelles ou escabeau pour réaliser son oeuvre. Dans la grande majorité des cas, les lettres du graff sont lues de gauche à droite et la composition est donc à dominante horizontale. Le graff prend en général la forme d'un rectangle dont la hauteur mesure entre la moitié et le tiers de la longueur. Cette caractéristique, si répandue que l'on tend à ne plus la remarquer, ne va pourtant pas de soi : on pourrait très bien imaginer des compositions s'inscrivant dans un carré, une colonne, un cercle, une diagonale, une spirale... De telles compositions existent d'ailleurs, mais elles restent largement minoritaires. Outre le fait que le rectangle horizontal reprend en quelque sorte la disposition du mot sur la page, il s'explique également en partie par le support originel du graffiti hip-hop. Pour s'inscrire au mieux sur les

---

<sup>157</sup> Une telle composition pourrait d'ailleurs également entrer dans la catégorie "Throw up".

<sup>158</sup> A propos des conflits entre scriptural et iconique, voir VINCENS-VILLEPREUX 1994, p. XI.

voitures du métro, les graffs devaient en effet utiliser le rectangle délimité par les portes et les fenêtres (Ill. 107) ou alors la surface entière du wagon (Ill. 108), de forme similaire<sup>159</sup>. Aujourd'hui, alors que le mur offre souvent d'autres possibilités, ce modèle continue à prédominer. Pourtant, il faut garder en tête que les proportions d'un graff sont avant tout définies par la hauteur qu'arrive à atteindre l'artiste à bout de bras et par l'espace qu'occupent les lettres de son pseudonyme mises bout à bout. Reste que si le pseudonyme ou le nom du "crew", motifs les plus courants dans les lettrages du graff, sont composés en général de trois à cinq lettres et que la disposition horizontale est presque toujours observée, c'est sans doute, consciemment ou non, pour se rapprocher du schème le plus répandu. D'ailleurs, on peut parler d'une véritable tradition, développée au fil des générations de *writers*, dans laquelle s'inscrivent toujours les graffs d'aujourd'hui. Il n'est donc pas toujours vain de vouloir trouver des ressemblances entre les œuvres auxquelles nous sommes confrontés et celles de la New York des années 1970<sup>160</sup>. De plus, même si la diffusion du graffiti hip-hop semble avoir été assez lente entre le nouveau et l'ancien monde<sup>161</sup>, certains schèmes diffusés par des livres comme *Subway Art*<sup>162</sup> ou des films comme *Wildstyle* (Ill. 109)<sup>163</sup>, ont sans aucun doute joué un rôle primordial dans le développement des formes des graffs européens. Des émissions de télévision<sup>164</sup> et des pochettes de disques (Ill. 110) par exemple ont ensuite pu prendre le relais et étendre le cercle des personnes ayant connaissance de ces modèles et de leurs dérivés qui sont rapidement innombrables. Aujourd'hui, se basant largement sur des magazines et fanzines spécialisés<sup>165</sup> et des sites internet<sup>166</sup>, la diffusion des graffiti hip-hop est beaucoup plus large, plus rapide et

<sup>159</sup> Voir STYLE ONLY WORKGROUP 1996, pp. 37-38 et GOLDSTEIN ET PERROTTA 1991, p. 30-31.

<sup>160</sup> Voir COOPER ET CHALFANT 1984, p. 17. Tight (TIGHT 1996, p. 38) va jusqu'à parler de "conventional style", sous-entendant que des conventions assez fortes peuvent définir un "style classique" de graff.

<sup>161</sup> On fait souvent coïncider la naissance du graffiti hip-hop avec les premiers tag de Taki 183, en 1971 (COOPER ET CHALFANT 1984, p. 14). En Allemagne, il semble que les premiers graffiti hip-hop ne datent que de 1984 (GRAFFITI AND STREET ART 1991, p. 307). En France, il faudrait, d'après Bazin (BAZIN 1995, p. 169), attendre 1986-1987 pour assister à une véritable explosion du phénomène. D'après Suter (SUTER 1998, p.22), les premiers graffiti que les Chemins de Fer Fédéraux ont eu à déplorer en Suisse datent de 1985. Actuellement, les traces les plus anciennes de graffiti hip-hop à la Chaux-de-Fonds datent de 1988 (Ill. 43 et 44).

<sup>162</sup> COOPER ET CHALFANT 1984. Sur la réception de ce livre, voir CHALFANT ET PRIGOFF 1987, p. 8.

<sup>163</sup> Sur l'importance du film *Wildstyle*, voir STAHL 1990, p. 145.

<sup>164</sup> Par exemple l'émission *Viva* intitulée "La planète hip hop", qui est diffusée par la Télévision Suisse Romande en 1992.

<sup>165</sup> Les journaux *Radikal*, *Groove*, *Graff It !* ou *Art 322* se trouvent en kiosque et proposent chaque mois plusieurs pages de photographies de graffs. Les fanzines sont issus de nombreux pays et plusieurs sont spécialisés dans le graffiti en Suisse : *14K*, *No limit*, *Nonstop*, *JVS*, *Aerosoul*, *It burns*, *Make it better magazine*, *Number one*. Certains voient même dans ces magazines : "eine Art Ersatzkulturplatz für die Writer" (ANARCHIE UND AEROSOL 1995, p. 50).

<sup>166</sup> Voir <http://www.graffiti.org/> et son nombre incroyable de liens vers des sites sur le graffiti partout dans le monde. Sur le canton de Neuchâtel, voir : <http://www.evaziongraffik.net/>, <http://733.aero.fr/> et [www.chez.com/tema](http://www.chez.com/tema).

permet une diversification des formes présentées.

En raison de la diversité de ses formes, il est impossible de prétendre étudier de façon exhaustive les différents schèmes et modèles que nous offre le graff. Il serait également extrêmement maladroit de vouloir aborder cette pluralité par une catégorisation “stylistique”<sup>167</sup>. Pourtant, un certain nombre de points communs et de préoccupations récurrentes peuvent être dégagés de l'étude des oeuvres de la Chaux-de-Fonds. Nous allons donc ici développer quelques concepts qui, s'ils ne s'appliquent pas forcément à tous les exemples rencontrés, vont nous permettre d'améliorer la lecture de la plupart des graffs.

#### a) Rythme

Comme pour le tag, le rythme est, dans le graff, un concept primordial. Il faut, ici encore, garder à l'esprit les particularités du support traditionnel : sur un train ou un métro, le graff en mouvement crée une sorte de flash coloré. La majorité des œuvres auxquelles nous avons affaire ici sont destinées à rester statiques mais, souvent, leurs lettres semblent toutefois être animées d'un rythme intérieur<sup>168</sup>. Certains artistes admettent même chercher consciemment à retrouver sur les murs l'explosion de couleurs que produit un train graffé en mouvement<sup>169</sup>.

L'aspect purement technique doit également être pris en compte : pour éviter les coulures et pour que les traits du graff se rejoignent de façon précise, ces derniers doivent être effectués de façon rapide. Les lignes du graff sont alors empreintes de cette rapidité dans le geste. Dans le tag, la surface reste modeste et seule la main peut entrer en mouvement. Dans le graff par contre, le corps entier doit entrer en mouvement, dans une sorte de danse, pour pouvoir couvrir rapidement tout l'espace<sup>170</sup>. On assiste donc alors à une véritable forme *d'action painting*<sup>171</sup> ou de

<sup>167</sup> Voir le point 3.3 de ce chapitre.

<sup>168</sup> Domentat (HENKEL, DOMENTAT et WESTHOFF 1993, p. 13) utilise le terme de “*swing*” et les artistes comparent parfois leurs lettres au break dancing (la danse du mouvement hip-hop) (MOUFARREGE 1982, p. 89).

<sup>169</sup> Voir BISCHOFF 2000, p. 156 et MILLER 2000.

<sup>170</sup> Riout (RIOUT 1985, p. 69) explique comment les graffeurs courent le long des voies et utilisent parfois leurs deux bras pour couvrir rapidement des surfaces plus étendues que celles dont ont besoin les tagueurs.

<sup>171</sup> Lani-Bayle (LANI-BAYLE 1993, p. 73) parle d'un “ballet rythmé”. Voir aussi la façon dont George Mathieu

calligraphie<sup>172</sup>.

Cette recherche de mouvement se traduit par des formes diverses. Les traits eux-mêmes peuvent tout d'abord être constitués d'arcs de cercle qui se répondent dans une sorte de ballet (Ill. 62, 63, 111) et qui insufflent un rythme à l'ensemble de la composition. Des lettres brisées permettent également d'éviter que l'œuvre ait l'air trop statique ("T" de l'Ill. 44). Le positionnement des lettres témoigne parfois également d'une volonté de mouvement : l'illustration 112 nous montre ainsi un lettrage qui semble venir contre nous, ne respectant plus la ligne droite sur laquelle semblent posées la majorité des œuvres rencontrées. Le graff de l'illustration 113 serpente dans l'espace et les lettres "DTL" de l'illustration 114 ne suivent pas un même axe, ce qui rend la composition instable.

Les différents moyens de mettre les lettres en relation<sup>173</sup> permettent également de créer une œuvre qui a un rythme d'ensemble. Ainsi, les lettres "DTL" (Ill. 114) ne prennent pas seulement des directions différentes, elles se superposent également, donnant à l'ensemble une certaine unité. L'illustration 115 nous montre quant à elle un lettrage dont la cohésion est assurée par la fusion de ses différents éléments. Autre procédé : un élément précis<sup>174</sup> peut relier toutes les lettres entre elles comme le fait la barre du "A" de l'illustration 111. Finalement, des systèmes beaucoup plus complexes peuvent être utilisés pour assurer l'homogénéité du graff tout en lui conférant un aspect rythmé<sup>175</sup>. Ainsi, Kdim (Ill. 116) trace des lettres qui s'imbriquent les unes dans les autres en se superposant, se cachant et se reliant. Toutes ces techniques dénotent autant la recherche d'une certaine rythmique que la volonté de créer une composition qui soit un tout et non simplement une juxtaposition de lettres<sup>176</sup>.

---

danse en travaillant : GRAINVILLE ET XURIGUERA 1993, p. 10 et illustration 117. Pour Miller (MILLER 2002, p. 4) "These *writers*, far outdoing action painters such as Jackson Pollock in their use of bodily motion, express as much of their contemporary urban condition, including the influence of advertising, new technologies, and anarchic impulses.". Miller voit aussi dans le graffiti hip-hop une forte relation avec la rythmique de la musique et de la danse africaine, (MILLER 2002, pp. 37-41).

<sup>172</sup> Sur l'importance cruciale du corps dans la calligraphie, voir FROLET 1982, pp. 30-31.

<sup>173</sup> Voir TIGHT 1996, pp. 56-57 et JACOBSON 1996, pp. 114-115 pour une description des différents procédés par lesquelles les lettres peuvent être reliées entre elles.

<sup>174</sup> Tight parle de "connected bars" (TIGHT 1996, p.51).

<sup>175</sup> Ces systèmes d'enchevêtrements complexes peuvent être comparés à ceux qu'utilise la calligraphie arabe, dans lesquels la composition elle-même est plus importante que les lettres. Voir : SCHIMMEL 1990, pp. 10-11.

<sup>176</sup> Cooper et Chalfant (COOPER ET CHALFANT 1984, p.62), décrivent une œuvre aboutie comme "an energetic interlocking construction of letters with arrows and other forms that signify movement and direction".

Comme dans le tag, les flèches viennent parfois en aide aux *writers* pour appuyer le mouvement du lettrage. Le “S” qui débute le graff de l’illustration 118 et le “K” qui le termine se muent en flèches à leurs extrémités. Ces éléments montrent des directions opposées et semblent animer la composition en la soumettant à des forces contradictoires. En soulignant les multiples directions que peut suivre le regard (voir aussi l’illustration 116), les flèches participent ainsi de façon éminente au rythme de l’ensemble.

### *b) Excès et équilibre*

Les déformations excessives de certains éléments de certaines lettres participent également à imprimer un rythme à la composition tout entière. A la manière des allongements que l’on peut rencontrer dans la calligraphie arabe (Ill. 119)<sup>177</sup>, la lettre du graff peut s’étirer de façon excessive. Ainsi, la barre d’un “T” exagérément allongée (Ill. 120) peut devenir une immense flèche indiquant une direction à l’ensemble de l’oeuvre.

Si certains éléments sont souvent déformés à l’excès, l’on peut observer, dans la plupart des cas, que l’équilibre de l’ensemble est une préoccupation capitale<sup>178</sup>. Ainsi, les déformations du bas des lettres “S” et “E”, au début et à la fin de l’oeuvre présentée par l’illustration 120, se répondent et s’équilibrent. Ailleurs, un “D” et un “W” peuvent être déformés de la même manière, mais dans des directions opposées (Ill. 121).

Il arrive que ce ne soient pas seulement des éléments distincts qui soient agrandis de façon excessive, mais le lettrage de son ensemble (Ill. 122). C’est alors une façon de s’adapter aux conditions particulière du support<sup>179</sup>.

---

<sup>177</sup> A propos de l’allongement des lettres dans la calligraphie arabe, voir : MASSOUDY 2002, pp. 28-29. Comme pour le graff, les allongements sont fréquents mais ne doivent pas nuire à l’équilibre global de la composition.

<sup>178</sup> Voir STYLE ONLY WORKGROUP 1996, pp. 37-40, TIGHT 1996, p. 104.

<sup>179</sup> Voir chapitre 3.

L'excès peut également prendre d'autres formes, comme une décomposition extrême des lettres (Ill. 63). Par une décomposition finalement assez proche de ce que l'on peut observer dans *Les demoiselles du bord de Seine d'après Courbet* (Ill. 10) par exemple, on assiste non seulement à une prolifération d'éléments mais également à une remise en cause de la lisibilité. Dans ces deux œuvres, le sujet est décomposé en petites surfaces bien délimitées qui s'entremêlent en rendant la lecture de la composition difficile par endroits. Cette lisibilité moindre est compensée dans ce graff par le fait que les lettres "SOY" sont reprises de manière très claire en bas à gauche, comme pour aider à la compréhension de l'ensemble. De plus, par ses formes particulières, par sa *maniera*, l'artiste s'offre une reconnaissance directe qui lui laisse la liberté de créer des lettres pas toujours identifiables immédiatement en tant que telles<sup>180</sup>. Un certain équilibre entre les fonctions esthétique et informative est ainsi garanti, malgré une part d'abstraction importante. Le lettrage principal, c'est-à-dire le sujet central de l'œuvre, devient en effet, comme dans de nombreux autres exemples, une image dont le rôle scriptural est complètement absent.

La notion de "baroque" peut également être utile à la description de certaines formes du graffiti. En essayant de comprendre ce que Vasari appelle "*capriccio*" et "*bizzarro*", LeMollé écrit : "Ainsi l'art – et l'artifice – remplacent-ils la nature ; la technique elle-même est considérée comme un moment de l'art et se développe tout un scientisme qui se continuera avec le Baroque".<sup>181</sup> De la même manière dans le graff, l'acte artistique lui-même et les formes qui en découlent deviennent souvent le véritable sujet de l'œuvre. Le décoratif remplace alors le narratif, la technique personnelle prend le rôle de la signature et la lettre n'est plus, en quelque sorte, qu'une excuse à la création. La prolifération des formes et les déformations excessives ont d'ailleurs certainement quelque chose de baroque.

### c) *Explosion*

Le graff doit, comme une affiche publicitaire, attirer au maximum l'attention en un minimum de temps. La façon la plus simple d'y arriver est sans doute de produire une composition de taille

---

<sup>180</sup> Voir aussi le point 1.1 de ce chapitre.

<sup>181</sup> LEMOLLE 1988, p. 192.

excessive, mais le support ne le permet pas toujours. Dès lors, certains *writers* cherchent à créer une véritable explosion graphique, au moyen d'éléments formels qui peuvent s'intégrer dans des œuvres de toutes dimensions. L'utilisation de la peinture en spray, avec ses traits de largeur variable et ses couleurs vives, est d'ailleurs déjà un moyen d'accroître la visibilité instantanée du graff<sup>182</sup>.

En insérant la composition dans une perspective dont le point de fuite est situé au-dessous des lettres (Ill. 123), on peut, par exemple, donner l'impression que le lettrage jaillit hors du plan en direction de l'observateur. La même illustration nous montre comment des effets de lumière, sous forme de petites étoiles, peuvent participer à cet effet d'explosion. Ces éléments sont appelés "*highlights*" par les auteurs qui s'y intéressent<sup>183</sup>. Le choix des couleurs devient ainsi également un moyen de participer au choc visuel qu'entend créer le graffeur, les "*highlights*" jouant sur le contraste entre leur teinte claire et le lettrage coloré<sup>184</sup>.

La bande dessinée utilise plusieurs types de phylactères<sup>185</sup> et différentes sortes de motifs (Ill. 124) pour traduire surprise, colère ou explosion. Le graff se sert d'éléments similaires pour obtenir des chocs visuels identiques. phylactères de bandes dessinées qui tentent de retranscrire surprise ou colère, visent à créer un choc visuel similaire (Ill. 125).

#### d) *Corner against curve*

Dans *Theorie des Style*<sup>186</sup>, un dessin inédit ayant pour titre "*Corner against curve*" (Ill. 126) présente deux mondes graphiques qui s'opposent. Si nous avons ici repris son titre, c'est parce qu'il nous semble être le condensé d'un concept primordial dans le graff : le jeu entre courbes et droites. Deux schèmes récurrents sont décrit dans tous les ouvrages cherchant à définir des

<sup>182</sup> COOPER ET CHALFANT 1984, pp. 14-17.

<sup>183</sup> VAN TREECK 2001, p. 158.

<sup>184</sup> Voir TIGHT 1996, p. 58 à propos des rapports entre couleurs et visibilité.

<sup>185</sup> A propos des différents types de phylactères, voir FISCHER 1986, pp. 225-227. Sur l'importance de la notion de "choc" dans le mouvement hip-hop, voir JACOB 1996 (1), p. 134.

<sup>186</sup> STYLE ONLY WORKGROUP 1996.

catégories “stylistiques”<sup>187</sup>. Le premier est le “*bubble style*”, constitué uniquement de formes arrondies et le second le “*blockbuster*”, aux immenses lettres faites uniquement de traits droits. Tous deux sont utilisés dès les prémices du graff mais sont attachés à des traditions fort différentes. Le “*bubble style*” s’inscrit en effet dans la continuité des formes anthropomorphiques utilisées par l’art nouveau puis par l’esthétique pop des années 1960 - 1970<sup>188</sup>, alors que le “*blockbuster*” trouve ses origines plutôt dans la typographie moderne et plus particulièrement dans ses lettres *pixelisées*<sup>189</sup>. On trouve aujourd’hui encore à La Chaux-de-Fonds des exemples qui pourraient illustrer ces deux schèmes (Ill. 127 et 128 pour le “*bubble style*” et Ill. 122 pour le “*blockbuster*”).

Mise à part dans ces deux catégories, quelque peu stéréotypées - on trouve peu d’exemples qui puissent réellement y entrer - droites et courbes se côtoient dans la plupart des graffs. L’équilibre entre ces deux éléments semble d’ailleurs être une préoccupation de tout premier ordre pour les *writers*. L’angle aigu formé par l’intersection entre ces deux types de lignes est même l’un des éléments formels les plus courants du graff (Ill. 62 et 63). Cette réunion permet de décomposer la lettre tout en créant un mouvement rythmé par l’arrêt brutal des courbes qui se heurtent aux lignes droites. Ces formes semblent parfois proches des arcs brisés de l’écriture gothique<sup>190</sup> et, nous le verrons, cette ressemblance n’est pas forcément fortuite<sup>191</sup>. On peut également comparer les formes du graff aux illustrations de manuscrits enluminés comme le “*Book of Kells*”<sup>192</sup> (Ill. 129), où la surfaces des lettres est délimitée par des arcs et des droites qui se côtoient, le tout dans une profusion d’éléments décoratifs.

#### e) *L’alphabet en guerre*

Si la rue et ses lois peuvent servir d’ersatz à la protection muséale, c’est parfois le graff lui-même, par des procédés formels, qui tente de résister à d’éventuelles agressions. Ainsi, le graff a souvent l’air d’un système complexe replié sur lui-même et hostile au monde extérieur, tentant

---

<sup>187</sup> Voir le point 3.3 de ce chapitre et TIGHT 1996, p. 48.

<sup>188</sup> Voir BOMBING AND BURNING 1999, pp. 124-131, HIGH AND LOW 1991, p. 377 et STYLE ONLY WORKGROUP 1996, pp. 10-11.

<sup>189</sup> Voir DRUCKER 1995, pp. 280-284 et MOUFARREGE 1982, p. 92.

<sup>190</sup> STIENNON 1973, pp. 107-110.

<sup>191</sup> Voir point 3.3 e) de ce chapitre.

<sup>192</sup> Voir DRUCKER 1995, pp. 96-97.

de maintenir à distance les graffeurs qui voudraient s'emparer de son espace, les nettoyeurs et les spectateurs non-désirés<sup>193</sup>. Soy crée par exemple des lettrages ressemblant à des machines au fonctionnements complexes (Ill. 112). Les lettres sont alors regroupées de façon très compacte, protégées par divers éléments pointus qui sorte de la composition en formant une véritable carapace. Dans un autre graff (Ill. 130) le même artiste va encore plus loin en défendant une composition du même type par une sorte de dragon, se dressant tel un cerbère.

Les flèches qui peuvent, on l'a vu, remplir plusieurs fonctions dans le graffiti hip-hop, servent parfois d'éléments de défense. Ainsi, Kesh utilise parfois des formes à mi-chemin entre des flèches et des pointes pour créer un enchevêtrement impénétrable à l'aspect hostile (Ill. 131).

Des compositions beaucoup moins complexes veillent également à bien marquer la surface qu'elles se réservent. Ainsi, les lettres "DOK" peuvent par exemple être entourées d'un large trait qui fonctionne comme un cadre délimitant une frontière entre l'espace commun et l'œuvre (Ill. 132). Cet élément fréquemment utilisé est parfois appelé "*outside highlight*"<sup>194</sup> et permet également de mettre en avant le lettrage en donnant l'illusion qu'il sort du plan sur lequel il s'inscrit.

Alors qu'un point de fuite placé en dehors du lettrage peut participer à un véritable effet d'explosion, une perspective dont le centre est situé derrière les lettres elles-mêmes va accentuer l'impression d'un repli sur soi de la composition (Ill. 63). Une telle composition semble alors non pas exploser mais être au contraire attirée par son propre centre.

Jacobson<sup>195</sup> parle de "camouflage" ou "*kamouflage*" en suédois pour décrire les lignes qui sont fréquemment utilisées par les graffeurs pour rompre la monotonie des lettres. Le graff de Kdim (Ill. 116) illustre parfaitement ce procédé : des traits séparent de façon très nette les lettres "K" et "A" en plusieurs parties. Si le fait de rompre les lettres permet avant tout d'ouvrir de nouvelles

<sup>193</sup> Rammellzee, dans un exposé important bien que souvent très difficile à suivre, parle d'un "Panzerism style" (RAMMELLZEE 2000) et voit les lettres comme des armes en puissance. Dans une interview, il parle d'armement des lettres (MOUFARREGE 1982, p. 92).

<sup>194</sup> WOODWARD 1999.

<sup>195</sup> JACOBSON DICTIONARY sous "Bars".

perspectives esthétiques, il sert aussi à rendre la composition plus difficile à lire et surtout plus difficile à copier<sup>196</sup>. Les formes du graffiti peuvent donc également fonctionner parfois comme une façon de remplacer le copyright qui protège habituellement les images.

L'utilisation de ces différents procédés rendant la lisibilité directe de plus en plus difficile, l'artiste doit s'assurer d'être reconnu par sa *maniera* et par certains éléments reconnaissables qu'il utilise<sup>197</sup>. La compréhension de l'œuvre semble alors compromise pour tout un chacun et réservée à un public initié. En somme, dans un réflexe défensif également, le graffeur crée une œuvre destinée à une élite<sup>198</sup>. Ce procédé ressemble d'ailleurs à ce que l'on peut observer dans le hip-hop en général : les rappeurs, par l'utilisation d'un langage argotique et du verlan, ainsi que par un phrasé parfois extrêmement rapide, cherchent à créer une musique difficile d'accès, pas facilement appréciée de tous. Les paroles du groupe *Lunatic* "Si tu kiffes pas re-noi t'écoutes pas et pi c'est tout"<sup>199</sup>, supposent non seulement qu'une certaine connaissance de l'argot est indispensable pour comprendre la phrase elle-même, mais surtout que leur musique n'est pas faite pour tout le monde<sup>200</sup>. De la même manière, un fanzine hip-hop utilise sur sa couverture, de manière tout à fait agressive, le slogan "interdit aux bâtards" (Ill. 133) signifiant clairement que chacun n'est pas invité à le lire.

Comme ceux de l'art exposé dans les musées, les codes formels du hip-hop mènent donc à la formation d'une élite à laquelle tags et graffs sont destinés en tout premier lieu.

### 3.3 Sampling

Les rares ouvrages qui s'intéressent à l'aspect esthétique du graffiti se bornent en général à

---

<sup>196</sup> JACOBSON 1996, pp. 93-95.

<sup>197</sup> Voir ANNEXE 3, question 33 et chapitre 3, point 1. On peut comparer ce procédé à la signature emblématique qui permet d'attribuer un tableau par un symbole répété dans différentes œuvres par le même artiste : voir LA SIGNATURE EMBLEMATIQUE 1974, p. 31.

<sup>198</sup> Lani-Bayle résume ainsi la situation "On offre, mais de l'incompréhensible. On communique, mais de l'hermétique. On signe, son anonymat. Pour y pénétrer, il faut s'initier à l'art du signe, franchir la porte de l'esthétisme – il faut le vouloir". (LANI-BAYLE 1993, p. 76). Voir aussi MILLER 1991 (1).

<sup>199</sup> Lunatic, "Si tu kiffes pas..." , sur le disque LUNATIC 2000.

<sup>200</sup> Diederichsen (DIEDERICHSEN 1992 p. 114) met le doigt sur la même idée dans son article dont le titre cite le groupe *Cypress Hill* : "Here Is Something You Can't Understand".

vouloir mettre en place une série de catégories “stylistiques” dans lesquelles chaque graff est censé pouvoir entrer. Le *Style Only Workgroup*<sup>201</sup> propose ainsi une liste de “styles”, du plus basique au plus complexe : “Tag”, “Bubble Style”, “Throw up Style”, “Simple Style”, “Semi Wild Style”, “Wild Style”, “Complex Style”, “Free Style/Own Style/3d Style”. Cette catégorisation est, à quelques détails près, celle que l’on retrouve dans la plupart des ouvrages cherchant à classer les graffs selon des critères formels<sup>202</sup>. Il faut pourtant noter qu’aucun ouvrage ne fixe pourtant de critères précis définissant ces catégories et, surtout, qu’aucun ne base son exposé sur des exemples concrets convaincants. Sans vouloir entrer dans les détails descriptifs de ces différents “styles”, nous allons, grâce à des images de graffs chauds-fonniers, montrer que ces catégories ne résistent pas une seconde à une confrontation avec des exemples concrets. Si, comme nous l’avons vu, certaines œuvres bien précises peuvent éventuellement entrer dans des catégories comme “Bubble Style” ou “Blockbuster”<sup>203</sup>, la majorité des graffs semblent être des compilations de plusieurs “styles” ou ne pas répondre à l’une ou l’autre des définitions proposées. D’après le *Style Only Workgroup*, un “Semi Wild Style” présente des lettres “unabhängig voneinander gestaltet, aber mit vielen möglichen Attributen oder mit einigen zaghafte Verbindungen zwischen den Lettern versehen”<sup>204</sup> alors que le groupe écrit, à propos du “Wild Style” : “Oft bedient sich der Wildstyle der Verbindungen der Schreibrift, viele neue Verknüpfungsmöglichkeiten wurden aber neu definiert”<sup>205</sup>. Bienheureux celui qui peut, à l’aide de telles explications, dire si les illustrations 125, 116 ou 63, par exemple, sont des “Semi” ou des “Wild Style”... Peut-être sont-elles plutôt des “Complex Style”, “eine Weiterführung des Wild Style”<sup>206</sup> ou des “Freestyle” qui ne sont de toute manière “kein bestimmter Stil”<sup>207</sup> ?

Des catégories comme “Bubble Style” ou “3d Style” sont certainement intéressantes car elles décrivent véritablement des éléments formels. Pourtant, leur utilisation implique qu’un graff doit

<sup>201</sup> STYLE ONLY WORKGROUP 1996, pp. 30-36.

<sup>202</sup> Voir aussi la définition plus vague du “wildstyle” par Jacobson (JACOBSON DICTIONARY sous “Wildstyle”) et les catégorisations de Woodward (WOODWARD 1999), Bazin (BAZIN 1995, pp. 170-175) ou encore DUMKOW 1999, 25-29.

<sup>203</sup> Voir le point 3.3, d) de ce chapitre.

<sup>204</sup> STYLE ONLY WORKGROUP 1996, p. 33.

<sup>205</sup> STYLE ONLY WORKGROUP 1996, p. 34.

<sup>206</sup> STYLE ONLY WORKGROUP 1996, p. 34.

<sup>207</sup> STYLE ONLY WORKGROUP 1996, p. 35.

entrer dans une et une seule d'entre elles. Comment juge-t-on dès lors si telle œuvre (Ill. 123) possède une perspective assez poussée pour entrer dans la catégorie "3d" ou si elle doit être classée comme "*Simple Style*" ou "*Semi Wild Style*" ? La classification proposée habituellement semble donc difficilement défendable et les divers "styles" auxquels on se réfère sans cesse devraient certainement être compris plutôt comme des façons de décrire tel ou tel élément formel que comme une façon de ranger chaque œuvre dans une boîte. Ainsi, les *writers* ont peut-être inventé eux-mêmes le terme de "*Bubble Style*" ou de "*3d Style*" pour décrire respectivement des formes extrêmement arrondies et des compositions donnant l'illusion de s'inscrire dans la troisième dimension ; ils ne pensaient certainement pas pour autant en faire des catégories exhaustives s'excluant les unes les autres, ni des définitions arrêtées de formes immuables.

En jetant un œil sur la première publication de graffiti hip-hop de La Chaux-de-Fonds<sup>208</sup>, on se rend compte que des schèmes tout à fait différents les uns des autres se sont toujours côtoyés (Ill. 01, 134, 135) et qu'il est absolument inutile de vouloir utiliser des termes comme "*Simple Style*" et "*Complex Style*" pour montrer une quelconque progression vers des œuvres de plus en plus compliquées et "abouties"<sup>209</sup>. Par contre, il est indéniable que certaines formes et certains procédés sont apparus plus tardivement que d'autres dans un catalogue formel du graff en constante expansion. Comme nous le verrons<sup>210</sup>, les *writers* ont en général à cœur d'être vus et reconnus sous des formes multiples (voir l'exemple de Soy, Ill. 136 et celui de UNO, Ill. 113, 137, 138, 25) et cette envie les pousse à développer constamment des formes nouvelles<sup>211</sup>.

Le concept qui permet le mieux de comprendre les différents développements et formes du graff n'est certainement pas celui de "style" mais plutôt celui de "*sampling*". Signifiant "échantillonnage" en français, le mot "*sampling*" est en général utilisé pour décrire la façon dont la musique rap est composée, en reprenant des échantillons de musique soul, funk ou jazz par exemple. Cette technique est très proche de celle qu'utilisent les graffeurs : dans une sorte de

---

<sup>208</sup> CDF FORCE.

<sup>209</sup> A ce propos voir aussi le point 1.2 de ce chapitre .

<sup>210</sup> Voir le point 3.4 de ce chapitre.

<sup>211</sup> Voir TIGHT 1996, p. 104.

collage, différents éléments venant de monde visuels extrêmement variés sont assemblés pour créer une composition originale. A la manière des “scratches” qu’utilisent les DJ’s pour altérer les boucles de musique originales jusqu’à les rendre souvent impossibles à reconnaître<sup>212</sup>, les graffeurs ne se contentent pas de copier puis de “coller” des éléments, ils les adaptent pour qu’ils répondent à leurs besoins. A force d’avoir été retravaillés par des générations successives de *writers*, certains de ces éléments sont d’ailleurs certainement entrés dans le vocabulaire visuel courant du graff sans que l’on se souvienne forcément de leur origine.

On le verra<sup>213</sup>, un ou deux graffeurs qui entrent en contact direct avec des manuscrits du Moyen Age et qui en incorporent certaines formes dans leurs oeuvres peuvent jouer un rôle capital dans les formes du graffiti hip-hop en général. Ces emprunts directs, rapidement diffusés, au sein du monde relativement clos qu’est le graffiti, pourront alors être repris par d’autres, sans que ceux-ci ne se doutent une seconde de la source première de leur modèle. Le *writer* a en réalité à sa disposition tout un répertoire de formes déjà intégrées dans les formes traditionnelles du graffiti, répertoire dans lequel il puise certainement sans se soucier de la manière dont son œuvre sera catégorisée. De plus, il ne s’arrête évidemment pas à ce catalogue, mais il se sert comme bon lui semble, d’éléments visuels de domaines divers qui lui paraissent intéressants.

Pour définir ce procédé que nous avons ici appelé “*sampling*”, Ivor Miller utilise quant à lui le terme de “*creolizing*”<sup>214</sup>. En effet, à la manière du créole qui naît de l’emprunt et du mélange de mots de plusieurs langues, le graff transforme des échantillons d’origines variées pour créer un langage visuel nouveau<sup>215</sup>. La comparaison est tout à fait pertinente car, comme le *sampling*, la créolisation n’est pas un simple acte de copie mais aussi d’appropriation, d’adaptation et de synthèse.

Le hip-hop, comme le pop, détourne des éléments en marge de l’art reconnu - du “*high art*”

---

<sup>212</sup> A propos du *sampling* dans le rap, voir SHUSTERMAN 1996, p.169.

<sup>213</sup> Voir point 3.3 e) de ce chapitre.

<sup>214</sup> A propos du concept de “*creolizing*”, voir MILLER 1994, MILLER 1991 (1), MILLER 1991 (2) et MILLER 2002, pp. 16-17, 33-35, 37-41.

<sup>215</sup> Voir RIOUT 1985, p. 69, BISCHOFF 2000, pp. 96 et 132 et GILLER 1997.

comme le définit l'exposition "*High & Low*"<sup>216</sup>- pour servir ses propres buts<sup>217</sup>. Le pop art s'empare d'éléments populaires pour créer une forme d'art sophistiquée, transfigurant ainsi le banal<sup>218</sup>. Mais comme les artistes pop, le graffeur ne se tourne pas uniquement vers des images populaires, mais aussi vers des formes ayant elles-mêmes une prétention artistique, ne serait-ce que celles des autres *writers*.

Danto souligne que l'une des caractéristique des artistes d'aujourd'hui est qu'ils peuvent se servir comme ils l'entendent chez leurs prédécesseurs et que les "genres" ne se remplacent plus les uns les autres mais cohabitent<sup>219</sup>. Belting écrit pour sa part que l'artiste ne s'inscrit plus dans une continuité historique mais qu'il utilise le passé en le décomposant et le réutilisant comme bon lui semble<sup>220</sup>. En utilisant largement le *sampling*, le graff semble, dès lors, pouvoir être un exemple parfait du pluralisme de l'art contemporain et le concept de "style" semble tout à fait inadéquat dans un tel contexte.

L'extrême diversité des sources *samplées* fait la richesse du graffiti hip-hop mais est certainement un obstacle à son étude. Même pour les graffs chaux-de-fonniers, nous allons donc devoir nous borner ici à présenter seulement quelques univers visuels couramment *samplés*.

#### a) *Bande dessinée et dessins animés*

Les comics et les cartoons américains sont, depuis les premiers graffs, une source privilégiée pour les *writers*<sup>221</sup>. La bande dessinée a pour particularité de lier le pictural et le scriptural, synthèse que tente d'opérer le graffiti hip-hop également. Les personnages des comics, comme ceux des cartoons, ont été largement réutilisés, sous des formes altérées, dans des dizaines de

---

<sup>216</sup> Voir le catalogue de l'exposition *High & Low* (HIGH AND LOW 1991) qui s'intéresse aux relations entre l'art reconnu et diverses formes d'art "marginales". Comme le note Miller (MILLER 2002, pp. 172-175), la démarche de Roy Lichtenstein qui agrandi des images de bandes-dessinées et très proche de celle des *writers*.

<sup>217</sup> POSCHARDT 1996, p. 100.

<sup>218</sup> DANTO 1996, p.16.

<sup>219</sup> DANTO 1992, p. 30 et DANTO 1996, pp. 297-298.

<sup>220</sup> BELTING 1989, p. 79.

<sup>221</sup> Voir MILLER 2002, pp. 35-37, HIGH AND LOW 1991, pp. 382-383, VULBEAU 1992, p. 25 et COOPER ET CHALFANT 1984 pp. 80-89. Sur l'incorporation des héros populaires en dans le graffiti, voir MILLER 1991 (2).

graffs. Certains, comme le *Cheech Wizard*<sup>222</sup> sont devenus si courants que l'on peut se demander si l'imitation d'un graff à l'autre n'a pas fait oublier à certains son créateur original. Le graff s'inspire également plus largement des codes visuels de la bande dessinée<sup>223</sup>, comme les phylactères par exemple, qui permettent de bien marquer la limite entre le texte et l'image (Ill. 139). La taille excessive de certaines lettres ainsi que les couleurs vives qu'utilisent les graffeurs ne font qu'accentuer la ressemblance entre ces deux mondes. Pourtant, si la bande dessinée utilise la relation image-texte pour faire comprendre un scénario rapidement<sup>224</sup>, le texte lisible n'a en général, dans un graff, qu'un rôle mineur, la fonction informative étant la plupart du temps réduite aux dédicaces, éventuellement à un message.

A la Chaux-de-Fonds, on trouve des exemples évidents d'emprunts à la bande dessinée et aux dessins animés. Tenko utilise, dans une grande œuvre collective, des personnages aux traits caricaturaux (Ill. 140), dont les déformations et les couleurs ne sont pas sans rappeler ceux des personnages du dessinateur de bande dessinée Carlos Nine (Ill. 141). La ressemblance peut sembler troublante, mais il ne faut pas vouloir conclure trop vite à un emprunt direct. En effet, un graffeur se nommant "No 6", dont les œuvres sont largement diffusées par le magazine *Radikal*, utilise également des personnages de ce type (Ill. 142) et répond à la question "Quelles sont tes influences en général ?"<sup>225</sup> par "Tout ce qui m'entoure, ce que j'ai lu, ce que j'ai vu, aussi bien en peinture qu'en BD, en photo, ou dans n'importe quel autre domaine. Récemment ROBERT WILLIAMS, CARLOS NINE, PRADO..."<sup>226</sup>. Difficile dès lors de savoir si Tenko connaît les albums de Carlos Nine ou s'il a simplement été marqué par des personnages présentés dans *Radikal* par exemple. Cet exemple illustre très bien le fait que le sampling ne s'explique pas par de simples relations bilatérales mais par une véritable nébuleuse d'emprunts, de transformations et de synthèses.

Le personnage grinçant de UNO (Ill. 143) peut rappeler les créatures du dessin animé-jeu-vidéo

---

<sup>222</sup> A propos du créateur de ce personnage, Vaughn Bode, voir CHEECHWIZARD 2003. Sur l'utilisation du Cheech Wizard et des lettres arrondies qui l'accompagnent dans le graffiti, voir MARKBODE 2003.

<sup>223</sup> Voir aussi le point 3.2 c) de ce chapitre.

<sup>224</sup> Voir PFORTE 1974, p.104.

<sup>225</sup> NUMERO 6 1997, p. 64.

<sup>226</sup> NUMERO 6 1997, p. 64.

*Pokémon* (Ill. 144)<sup>227</sup>. Certes les différences sont nombreuses, mais par leur forme générale, leur compacité, l'extrême simplicité de leurs traits et leurs couleurs, ces deux compositions donnent une impression d'être proches l'une de l'autre. Il est bien sûr impossible de déterminer si UNO a voulu faire référence de façon directe aux *Pokémons* mais, dans tous les cas, la créature du graffeur se pose comme une sorte de caricature de ce type de personnage populaire. Alors que les personnages des dessins animés pour enfants sont habituellement plutôt conviviaux, la créature signée UNO est quelque peu cynique. Une imagerie enfantine est ainsi détournée ou transfigurée au moyen du *sampling*. De façon tout à fait similaire, le même artiste crée une sorte de chien (Ill. 145) dont la forme générale est très proche de celle de *Snoopy* (Ill. 146), mais qui a lui aussi un air très différent, moqueur, presque agressif. Ces deux exemples illustrent à merveille le fait que le *sampling* détourne fréquemment une imagerie populaire, destinée à un public de masse, pour en faire une critique, une caricature en tout cas, destinée à une élite.

#### b) *Fantastique et science fiction*

Comme les *comics* et les *cartoons*, l'illustration fantastique et la science-fiction sont une autre source traditionnelle de *sampling*<sup>228</sup>. On trouve ainsi sur les murs de la Chaux-de-Fonds quelques personnages (Ill. 147) à mi-chemin entre le lutin et l'extra-terrestre. Le chapeau, les oreilles et la taille du personnage renvoient ici à l'image habituelle d'un habitant d'une forêt fantastique (Ill. 148) alors que les yeux, la bouche et le cou seraient plutôt ceux de l'*E.T.* de Spielberg (Ill. 149).

Autre exemple de déformations et d'emprunts successifs : Soy semble parfois prendre comme modèle (Ill. 150) l'un des personnages du film de science-fiction *Star Wars* (Ill.151), lui-même déjà inspiré des représentations traditionnelles de créatures fantastiques. En tout cas, à part les lèvres et les yeux rendus plus "humains" par le graffeur, la ressemblance entre le *Yoda*<sup>229</sup> de la *Guerre des étoiles* et le personnage de l'artiste chaux-de-fonnier est frappante.

---

<sup>227</sup> Le site POKEMON 2003 en présente les personnages.

<sup>228</sup> Voir MILLER 1991 (2) et JACOBSON DICTIONARY sous "Fantasy, SF and TTP".

<sup>229</sup> Le personnage de l'illustration 151.

### c) *Imagerie hip-hop*

Si les *samples* peuvent donc se faire dans des domaines à première vue assez éloignés de l'univers urbain des *writers*, ils peuvent également se nourrir d'une imagerie beaucoup plus proche de leur quotidien, celle du hip-hop. Dans plusieurs œuvres chaux-de-fonnières, on trouve des représentations, souvent très réalistes, de personnages dont les attributs et les habitus sont ceux que la mode hip-hop diffuse par les journaux, la télévision ou les pochettes de disques. Ainsi, Soy, dans deux compositions différentes, met en scène des protagonistes qui semblent tout droit sortis de vidéo-clips. La première de ces œuvres (Ill. 152) se base sur des codes vestimentaires du hip-hop des années 1980, l'inscription "OLD TIMES" en bas à gauche rappelant d'ailleurs ce retour dans le temps : survêtements "Adidas" à capuchon, casquettes et gros lecteur de cassettes appelé plus couramment "Ghetto Blaster" se côtoient ici comme dans les milieux hip-hop il y a quelques années. Les photographies des groupes phares de la fin des années 1980 comme Run DMC (Ill. 153) ou NWA (Ill. 154) nous montrent ainsi également des habits aux trois lignes proéminentes et des casquettes. Légèrement penché en avant, le personnage sprayé au dernier plan (Ill. 152) rappelle, par sa posture, le rappeur de groupe Run DMC se trouvant à droite de l'image (Ill. 153). La deuxième composition de Soy (Ill. 155) nous montre une scène certainement plus moderne. Les attributs-clés sont cette fois chemises ouvertes, lunettes de soleil et bandanas. Ici encore, ces éléments peuvent se retrouver facilement dans des photos de presse de groupes de rap (Ill. 154 et Ill. 156). En plus des codes vestimentaires, Soy joue sur les habitus diffusés par le même type d'images du monde du hip-hop. On note ainsi que ses personnages font des signes avec leurs mains qu'ils avancent en direction du spectateur comme pour l'interpeller. On retrouve ce même type d'attitude sur une photographie des membres du label *Kerozen* (Ill. 157) par exemple. Notons encore les têtes légèrement penchées et les expressions agressives que l'on trouve dans les compositions de Soy comme sur les photographies des groupe NWA (Ill. 154) ou D-12 (Ill. 156).

En utilisant des codes visuels courants dans le monde du hip-hop, l'artiste marque la volonté d'inscrire son œuvre dans une tradition et de cibler son public. En se représentant lui-même dans une composition respectant les codes vestimentaires et les habitus propre au mouvement hip-hop, il franchit un pas de plus vers son autolégitimation. Ainsi, dans une composition de Soy (Ill. 152), un membre du trio portant une casquette marquée "SOY" n'est autre que l'artiste lui-même. Rydok et Dzeta se mettent également en scène dans une même composition, sous des traits légèrement caricaturaux (Ill. 158) et non pas de façon réaliste comme le fait Soy.

Comme la *maniera*, l'autoportrait est un moyen efficace de signer une œuvre sans qu'apparaisse forcément le nom de l'artiste<sup>230</sup>. Même si les tags, respectivement de Soy et de Rydok et Zeta servent ici de signatures aux œuvres, ils sont des éléments secondaires. Le public averti, celui vers qui ce clin d'œil se dirige, saura pourtant reconnaître immédiatement les auteurs grâce à leur autoportrait. Une fois encore, ce procédé répond à une volonté élitiste de ne s'adresser directement qu'à une certaine catégorie de spectateurs.

Certaines œuvres font référence non pas à l'imagerie du hip-hop à proprement parler, mais à ses textes. Ainsi Archer (Ill. 159) et Soy (Ill. 160), comme pour décrire l'ensemble de leurs compositions (Ill. 161 et Ill. 05), citent des textes écrits par des rappeurs reconnus. Archer, dans une œuvre singulière, cite la *Scred Connexion* en inscrivant sous son œuvre "Jamais dans la tendance, mais toujours dans la bonne direction"<sup>231</sup>. Soy, quant à lui, pour compléter une fresque fort hétéroclite, cite le titre d'un album d'*Assassin* "Le futur que nous réserve-t-il ?"<sup>232</sup>.

Que ce soit par l'image ou le texte, les *writers* semblent donc être friands de références au mouvement hip-hop, comme pour rappeler qu'ils s'inscrivent dans une dynamique large qui ne s'arrête pas au graffiti.

---

<sup>230</sup> A propos de l'autoportrait comme signature dans l'art en général, voir LEBENSZTEJ 1974, p. 53. Sur le même thème, dans le graffiti hip-hop, voir MILLER 2002, pp. 41-45.

<sup>231</sup> Chanson "SCRED CONNEXION" sur SCRED CONNEXION 2000.

<sup>232</sup> ASSASSIN 1993.

#### d) Images numériques

Le *sample*, qui puise dans toutes sortes de sources, se tourne également tout naturellement vers les images les plus récentes qui soient. Les lettres *pixelisées* amenées par les traitements de texte informatiques ont ainsi, semble-t-il, très vite été utilisées par les artistes du métro new-yorkais, dans le développement de formes très carrées notamment (Ill. 108). On a même pu parler de “*computer style*”<sup>233</sup>. Aujourd’hui, à La Chaux-de-Fonds, un artiste comme UNO joue toujours avec les particularités des créations informatiques en recréant, au feutre, une image faite de pixels (Ill. 162). Il fait ainsi un parallèle entre son personnage et les jeux vidéos vétustes où quelques carrés suffisaient à représenter un héros (Ill. 144).

L’apport principal du monde informatique dans le graff vient pourtant sans aucun doute des images créées par des logiciels de création “*3d*”. Comme nous le verrons, de nombreux graffs s’inscrivent aujourd’hui non plus sur un plan, mais cherchent véritablement à donner l’illusion d’entrer dans une troisième dimension. Les médias nous offrent de plus en plus d’images de ce type (Ill. 163) et, de l’original au *sample*, il n’y a qu’un pas que bien des graffeurs n’ont pas hésité à franchir.

#### e) Ecritures

La lettre est sans conteste le matériau de base du graffiti. Dès lors, on ne sera pas étonné de voir que différents types d’écritures soient *samplés* par les graffeurs. Ici, il est naturellement impossible de répertorier tous les modèles qui ont pu jouer un rôle dans le développement des diverses formes du graffiti hip-hop. Comme nous l’avons déjà évoqué, plusieurs procédés de la calligraphie arabe peuvent s’appliquer sans problème au tag, parfois au graff. Nous avons également fait référence plus haut aux formes anthropomorphiques de l’art nouveau ou de l’esthétique pop des sixties et des seventies, aux lettres de la bande dessinée ou encore à celles issues de l’informatique. Une autre catégorie de sources pour les lettres du graff, peut être plus surprenante, est celle de l’écriture médiévale. Il est bien entendu quasiment impossible, dans les

---

<sup>233</sup> MOUFARREGE 1982, p. 92.

graff de La Chaux-de-Fonds, de déceler des emprunts directs à des formes du Moyen Age. Par contre, le *sample* a pu se faire de façon indirecte, en prenant comme modèle des formes déjà largement répandues dans le monde du graffiti hip-hop, elles-mêmes issues parfois d'une observation directe de l'écriture médiévale. En effet, il semble que, dans les premières heures du graffiti hip-hop, certains *writers* comme Rammellzee, à la recherche de nouveautés à insérer dans leurs oeuvres, aient étudié directement, à la *Bryant Park Library* de New York, l'écriture manuscrite du Moyen Age<sup>234</sup>.

Une profusion de détails, un jeu entre droites et arcs brisés, des lettres délimitées par des surfaces plutôt que des lignes et traitées comme des images<sup>235</sup> : voilà autant d'éléments que l'on peut observer dans la plupart des graff de La Chaux-de-Fonds comme dans le *Book of Kells* (Ill. 129) par exemple. Il serait évidemment insensé de vouloir tracer une relation directe de l'un vers l'autre, mais les possibilités de rapprochement sont nombreuses et les observations de Rammellzee ou d'autres<sup>236</sup> ne sont peut être pas totalement étrangères à ce fait.

Certains artistes rappellent d'ailleurs cette filiation lointaine avec les écritures d'un autre temps, en représentant des parchemins sur lesquels viennent s'inscrire un texte sprayé (Ill. 164 et 47). Techniques médiévales et contemporaines se retrouvent ainsi en quelque sorte synthétisées par le *writer*.

A La Chaux-de-Fonds, UNO est certainement le groupe d'artistes qui incarnent le mieux la volonté d'emprunter des éléments dans tous les domaines imaginables. Certaines de leurs créations, qui vont jusqu'à *sampler* des images d'émissions de télévision (Ill. 165)<sup>237</sup> ou de l'imagerie punk (Ill. 138)<sup>238</sup> en témoignent, même si elles s'éloignent

---

<sup>234</sup> HÜBL 1984, pp. 191-192. Voir également le traité de Rammellzee (RAMMELLZEE 2000) où il inscrit le graffiti hip-hop dans une perspective historique et MOUFARREGE 1982, p. 90 pour les liens qu'il fait entre écriture gothique et graffiti. Voir aussi STYLE ONLY WORKGROUP 1996, pp. 24 - 26.

<sup>235</sup> Sur l'aspect décoratif des lettres médiévales, voir DRUCKER 1995, pp. 108 - 114 et Stiennon (STIENNON 1995 pp. 85-89) qui pose la question de savoir si l'initiale ornée est une lettre ou une image .

<sup>236</sup> Schmoo affirme quant à lui visiter le *Getty Museum* de Los Angeles pour sa collection de manuscrits enluminés . Il dit également "Not all graffiti *writers* know that kind of history, but if you showed it to them, they would be able to see the correlation" (FARRELL 1994).

<sup>237</sup> UNO reprend ici une image de la série de télévision "*Sheriff fait-moi peur*", voir : SHERIFF FAIT-MOI PEUR 2003.

<sup>238</sup> Les Skids sont un group punk fondé à la fin des années 1970, voir : SKIDS 2003.

fortement du graffiti hip-hop tel que nous l'avons défini. Par nature, le *sampling* peut être appliqué à n'importe quelle source et nous n'avons évoqué ici que celles qui nous paraissent les plus représentatives de la scène chaud-fonnière. Ainsi, alors que Miller par exemple<sup>239</sup> base l'essentiel de son exposé sur les rapports entre arts extra-européens et graffiti hip-hop, nous ne jugeons pas essentiel d'aborder cet aspect ici. Quelques-uns des concepts qu'il développe - les relations entre l'énergie du graffiti et la rythmique africaine par exemple - sont sans doute applicables dans le cadre chaud-fonnier mais l'essentiel de sa thèse ne s'y applique pas, les *writers* locaux n'ayant pas des origines aussi diversifiées que celles des premiers graffeurs new-yorkais. Nous n'avons pas non plus abordé directement le *sample* qui est pourtant certainement le plus courant : celui qui s'attaque à des formes déjà graffées. Les sources présentant des graffs avec lesquels le *writer* peut entrer en contact et les schèmes existants sont en effet si nombreux qu'une telle entreprise semble totalement utopique ; gardons simplement en tête que le *sampling* s'utilise autant avec des sources "primaires" que "secondaires".

Notons pour finir que le *sampling* est peut-être le concept qui définit le mieux la différence entre graffiti et graffiti hip-hop : alors que le graffiti est une écriture, ou un dessin quasi automatique, le graffiti hip-hop incorpore dans sa composition une foule d'éléments *samplés* sciemment. Le graffiti hip-hop devient ainsi un exemple du pluralisme artistique moderne, aux côtés des collages cubistes, des détournements pops et autres emprunts à l'imagerie populaire, comme ceux de Jeff Koons<sup>240</sup> par exemple.

### 3.4 La guerre du style

La diversité du graff vient autant du fait que le *writer* a besoin de plusieurs types de formes pour

---

<sup>239</sup> Voir MILLER 2002, pp.24 - 109, MILLER 1991 (1), MILLER 1991 (2) et MILLER 1994. Voir aussi DUMKOW 1999, pp. 247 - 250 et Jacob (JACOB 1996 (2), pp. 174 - 175) qui parle de "Patchwork der Minderheiten".

<sup>240</sup> Sur le jeu d'attraction et de répulsion entre art contemporain et culture populaire, notamment chez Koons, voir HIGH AND LOW 1991, pp. 369-370.

répondre à des conditions de création différentes les unes des autres<sup>241</sup> que d'une volonté d'attirer le regard en créant des œuvres novatrices, en se montrant sous des schèmes aussi divers que possibles. Soy témoin de cette volonté en réunissant sur un seul mur diverses variations autour de son pseudonyme, comme pour montrer qu'on peut le reconnaître même dans sa polyvalence (Ill. 136).

La recherche constante de nouveauté est un moteur essentiel au développement du graffiti hip-hop, chaque artiste cherchant sans cesse des innovations qui épateront les connaisseurs<sup>242</sup>. Le terme largement utilisé de "*style war*"<sup>243</sup> ne se réfère pas au concept de "style" au sens académique du terme mais désigne simplement cette recherche constante de nouveauté : ce n'est pas une guerre entre plusieurs "styles" dominants mais une bataille pour savoir qui aura le plus de "style", qui sera le plus percutant, le plus innovateur, le plus remarqué<sup>244</sup>. La *style war* est même l'un des garants de la pluralité du graffiti hip-hop car c'est la recherche d'inédit qui pousse les *writers* à se tourner vers toutes sortes de sources à sampler<sup>245</sup>.

Paradoxalement, le *writer* est en quelque sorte pris entre deux forces opposées : l'une le pousse à puiser dans un répertoire de formes déjà existantes pour légitimer son appartenance au mouvement hip-hop, tandis que l'autre l'oblige sans cesse à apporter de nouveaux éléments à ce répertoire s'il entend gagner la reconnaissance de ses pairs. La *style war* mène alors à une synthèse permanente entre formes appartenant déjà au vocabulaire habituel des *writers* et apports extérieurs nouveaux. De plus, pour pouvoir être reconnu au travers d'œuvres très différentes les unes des autres, le graffeur va devoir soit utiliser une signature inaltérable, le tag, soit signer par sa *maniera* qui lui garantit d'être identifié rapidement par son public, mais avec peine par les forces de l'ordre<sup>246</sup>.

---

<sup>241</sup> Voir chapitre 3.

<sup>242</sup> Voir GOLDSTEIN ET PERROTTA 1991, p. 29 et MILLER 2000.

<sup>243</sup> A propos du concept de "*style war*", voir VAN TREECK 2001, p. 374 et le chapitre "Letter battles" dans MILLER 2002, pp. 117-122. Voir aussi MILLER 2000 et TIGHT 1996, pp. 34 et 81.

<sup>244</sup> Voir TIGHT 1996, p. 54.

<sup>245</sup> Tight (TIGHT 1996, p. 51) note par ailleurs que le développement de nouvelles formes est accéléré par le fait qu'un graffeur qui développe une nouvelle lettre doit immédiatement en créer de nouvelles qui sauront l'accompagner dans une composition complète.

<sup>246</sup> Voir le témoignage de Sharp qui laisse entendre que des formes abstraites peuvent très bien lui servir de signature (MILLER 2000).

Nous avons déjà eu largement l'occasion de remettre en cause la théorie d'une évolution linéaire entre tag et graff, l'idée d'un progrès vers des formes de plus en plus complexes<sup>247</sup>. Pourtant, il est indéniable que certains développements du graffiti soient arrivés après d'autres et que toute forme n'est pas possible en tout temps. L'apparition assez tardive<sup>248</sup> des murs légaux a, par exemple, favorisé l'explosion des grandes fresques où les lettrages sont accompagnés de personnages et de décors. La prolifération des mondes virtuels qu'offre l'informatique moderne permet également aujourd'hui des *samples* inimaginables il y a quelques années. Sans cette force créative et novatrice que désigne le terme "*style war*", les formes du graffiti seraient figées dans des schèmes développés il y a 20 ou 30 ans à New York, schèmes qui n'ont d'ailleurs pas disparus mais qui côtoient des modèles plus récents ou se mélangent à eux.

En comparant un graff chaux-de-fonnier de 2002 (Ill. 166) et une œuvre new-yorkaise de 1981, (Ill. 107) on se rend compte que le graffiti hip-hop demeure parfois fortement ancré dans ses traditions, en restant fidèle à un certain nombre de principes qui semblent inaltérables<sup>249</sup> : prédominance de l'*outline*, illusion de relief, "*outside highlight*", utilisation de flèches, jeu entre arcs de cercles et droites qui insufflent un rythme à la composition ou encore rapports similaires entre hauteur et longueur du graff. Pourtant, ces règles de composition sont en grande partie liées, on l'a vu<sup>250</sup>, au support originel et, aujourd'hui à la Chaux-de-Fonds, le support n'est plus une voiture de métro peinte dans la nuit mais, bien souvent, un mur où le graff est réalisé en toute légalité. Dès lors, tout en restant liés au mouvement hip-hop ne serait-ce que par le fait de choisir un pseudonyme, d'en travailler les formes et de l'apposer sur les murs dans un but esthétique, certains n'ont pas peur de s'éloigner des règles habituelles, pour mieux répondre à des conditions nouvelles<sup>251</sup>. Ainsi, certains concepts qui pouvaient sembler immuables se

---

<sup>247</sup> Voir le point 1.2 de ce chapitre.

<sup>248</sup> Voir ANNEXE 3, question 2.

<sup>249</sup> Tight, dans un chapitre appelé "*The ongoing legacy*", semble même estimer que les formes du graffiti hip-hop sont arrivées à maturité et qu'on ne procède, ces dernières années, plus que par imitation de modèles déjà existants (TIGHT 1996 pp. 68-81). Vulbeau écrit quant à lui que les œuvres françaises ne sont que des copies des tags et graffs américains (VULBEAU 1992, pp. 59-60). Voir aussi le témoignage d'un *crew* parisien qui dit entretenir des relations directes avec les graffs new-yorkais (BISCHOFF 2000, p. 103).

<sup>250</sup> Voir point 3.2 de ce chapitre.

<sup>251</sup> A ce propos, voir RIOUT 1985, p. 73. Voir aussi, sur les particularismes européens : BOSMANS ET THIEL 1995, pp. 308-309,

trouvent à présent contestés par des formes nouvelles.

*a) De la surface au volume*

Donner un effet de profondeur à la composition, comme nous avons déjà pu l'observer dans de nombreux exemples (Ill. 62, 63, 123, 120 ou 167), est un procédé tout à fait habituel. Pour mettre en valeur son lettrage, pour le rendre plus visible mais aussi pour l'insérer dans un ensemble plus complexe, le *writer* le place ainsi dans une perspective plus ou moins prononcée. Pourtant, dans tous ces exemples, les lettres elles-mêmes, délimitées par l'*outline*, restent toujours sur un plan unique. Un développement relativement récent révolutionne la façon dont le graff joue avec la troisième dimension en transformant le lettrage en un véritable bloc sculptural. Ainsi, Rydok (Ill. 168) et Archer (Ill. 161) créent des compositions dont les lettres ne sont plus traitées comme des surfaces mais comme des volumes. Le graff semble ici flotter dans l'espace et se libérer de la dictature du plan, l'*outline* disparaît au profit d'un jeu d'ombres et de lumières qui délimite les différentes facettes des lettres. Ces innovations se font bien souvent au détriment de la lisibilité et Archer va jusqu'à devoir rappeler, par des petites lettres désignant chaque élément de son lettrage, le rôle scriptural de sa composition.

Dès le milieu des années 1990, Daim<sup>252</sup>, un artiste allemand, a été l'un des pionniers de cette évolution. A la même période, en 1996, le monde du multimédia était secoué par l'apparition d'un nouveau type de jeux vidéos<sup>253</sup> : les jeux dits "de plateformes" tentaient depuis longtemps de produire un effet de profondeur - en appliquant par exemple une perspective atmosphérique au décor (Ill. 169) - mais, l'arrivée de jeux comme "Mario 64" (Ill. 170) permet de réellement déplacer son personnage non plus seulement de gauche à droite sur un plan mais dans un monde en trois dimensions.

L'imagerie multimédia en général, qu'il s'agisse des images "3d" (Ill. 163) ou des mondes virtuels des jeux vidéos, est certainement une source nouvelle de *sampling*. UNO rappelle

---

<sup>252</sup> Sur cet artiste, voir DAIM 2003.

<sup>253</sup> Voir HISTOIRE DU JEU VIDEO 2003.

d'ailleurs ce lien en reproduisant le célèbre *Mario* (Ill. 171).

Encore une fois, on constate qu'un schème n'en remplace pas un autre mais que des formes anciennes en côtoient de nouvelles et qu'elles se mélangent parfois au sein d'une même composition. Certains *writers* instaurent ainsi, comme pour accentuer l'effet optique de ces lettres qui flottent dans l'espace, un dialogue entre lettres complètement "plates" et lettres "sculpturales". Ainsi, le "I" de "DEI" (Ill. 172), simple aplat de couleur contraste fortement avec un "D" et un "E" tout en relief.

#### *b) Du linéaire au pictural*

Alors que certains *writers* traitent la lettre comme un volume pour remettre en cause la prédominance de la ligne, d'autres remplacent l'*outline* tout en continuant d'inscrire le graff sur un seul plan. Ainsi un graff de Remor (Ill. 173) et un tag de UNO (Ill. 174) par exemple, témoignent de l'utilisation de procédés proches de ceux des peintres impressionnistes. La ligne unique s'efface ici devant une profusion de traits qui délimitent les lettres. On passe alors d'une composition à dominante linéaire à une œuvre plus "picturale"<sup>254</sup>. La frontière entre lettres et arrière-plan n'est ainsi plus aussi marquée et la lisibilité en pâtit<sup>255</sup>. Ici, le rythme n'est plus marqué uniquement par la force des lettres mais également par la texture elle-même.

#### *c) L'"outline" en question*

Le rôle de l'*outline* peut finalement être remis en question sans que la ligne elle-même ne perde de son importance. Ainsi, dans certains graffs (Ill. 175 et Ill. 176), le trait ne délimite plus de façon stricte la surface des lettres. Dans un graff de UNO (Ill. 175), on peut par exemple lire un "I" et un "M" à l'intérieur même d'autres lettres. L'œuvre d'Ikea (Ill. 176) montre quant à elle

---

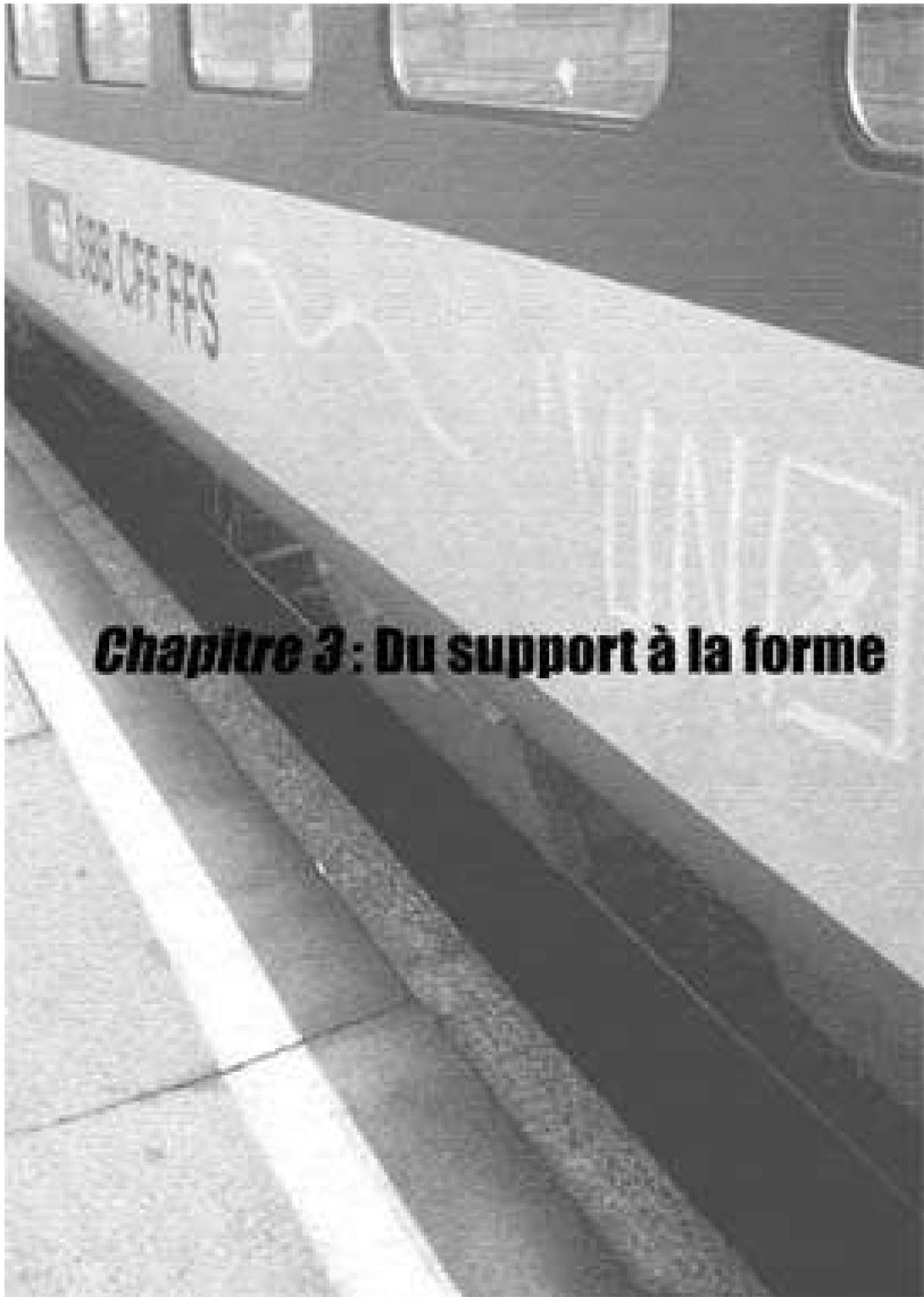
<sup>254</sup> Wölfflin définit ainsi la différence entre linéaire et pictural, en parlant du passage entre art classique et art baroque : "Dans le premier cas, l'accent porte sur les limites des objets, dans le second, l'apparition joue hors de limites précises." (WÖLFFLIN 1915, pp. 15-16).

<sup>255</sup> Sans vouloir entrer dans un formalisme excessif, ni opposer un "style classique" à un "style nouveau" dans le graff, notons tout de même que plusieurs des concepts avancés par Wölfflin pour marquer le passage du classique au baroque (passage du linéaire au pictural, d'une présentation par plans à une présentation en profondeur, de la forme fermée à la forme ouverte, de la clareté absolue à la clareté relative), sont proches de ceux que nous évoquons ici à propos de nouveaux développements du graff (WÖLFFLIN 1915, pp. 15-17).

comment les lignes peuvent se mélanger, définissant des lettres différentes dans un espace commun : le trait de couleur rose, l’*“outside highlight”*, délimite la surface du lettrage dans son ensemble mais, à l’intérieur de cette limite, les lettres se superposent et se confondent. On peut observer dans de nombreux graffs des lettres qui passent les unes derrière les autres<sup>256</sup>. Mais, ici, les lettres ne sont plus des surfaces de couleur se masquant lorsque l’une passe par dessus l’autre, mais de simples lignes qui se mélangent lorsqu’elles se superposent.

---

<sup>256</sup> Voir le point 3.2 a) de ce chapitre.



### ***Chapitre 3: Du support à la forme***

## 1. Une forme pour chaque support

Certaines particularités du graffiti hip-hop restent liées aux efforts que faisaient les premiers *writers* new-yorkais pour adapter au mieux leur travail aux surfaces offertes par les voitures du métro<sup>257</sup>. A La Chaux-de-Fonds, l'artiste est confronté à une multitude de supports différents et il répond à cet état de fait par une diversification de ses œuvres. Chaque support appelle ainsi une forme différente : le train demande une lisibilité maximale en un temps très court, les murs illégaux exigent une œuvre créée très rapidement alors que les lieux saturés en graffs favorisent la recherche de nouveauté. Chaque tag ou chaque graff va alors répondre à une fonction différente (lisibilité, rapidité ou innovation, par exemple) suivant son emplacement<sup>258</sup>.

Après avoir étudié séparément les formes du graffiti hip-hop et les caractéristiques des supports sur lesquels ils s'inscrivent habituellement, nous allons pouvoir ici nous intéresser aux relations qui existent entre ces deux sujets. Les différents types de tags et de graffs ne sont pas disséminés au hasard dans la ville et, pour comprendre véritablement le graffiti, on doit s'efforcer de saisir ce rapport étroit<sup>259</sup>. Nous nous sommes déjà attelés à définir les critères qui guident les *writers* dans leur choix du support<sup>260</sup>. Il nous reste donc ici à saisir comment s'opère le choix des formes, en gardant en tête que les deux opérations sont en général simultanées et intimement liées.

---

<sup>257</sup> Voir chapitre 2, point 3.3.

<sup>258</sup> Si Janson (JANSON 1982) tente de démontrer que c'est souvent en cherchant à comprendre la fonction d'une œuvre d'art que l'on peut véritablement en comprendre les formes, c'est ici la condition de création propre à chaque support qui semble bien souvent dicter la fonction. Woodward explique ainsi que le tag en milieu surveillé n'a pas seulement une fonction esthétique mais qu'il marque également un acte de résistance : "To put it simply, if a tag is placed in a high security spot, it registers resistance. If the tag is poorly executed it can be read as hasty, and perhaps done by an individual without much forethought or by a young person. A well-executed tag shows talent, style, commitment and a determined resistance" (WOODWARD 1999).

<sup>259</sup> Voir à ce propos l'article de Giovanni Carmine, BOMBING AND BURNING 1999, pp. 88-117 et celui de Catherine Hug, BOMBING AND BURNING 1999, pp. 52-83.

<sup>260</sup> Voir chapitre 1, point 2.1.

## 2. Quelle technique ?

Nous avons jusqu'à présent peu traité l'aspect purement technique du graffiti. Sans entrer dans les détails, il est nécessaire de passer en revue les différents outils du *writer* et de tenter de comprendre comment la technique est choisie en fonction du support, car ce choix va peser largement sur les formes de l'œuvre. Les deux pratiques les plus courantes sont la peinture au spray et l'utilisation de gros feutres indélébiles, les *markers*.

Le tagueur, s'exprimant sur des surfaces de différentes matières, toujours avec une seule couleur, va utiliser l'un ou l'autre de ces procédés. Le graffeur quant à lui utilisera toujours des bombes de spray<sup>261</sup>, tout en préparant parfois le mur d'une couche de peinture "dispersion" (Ill. 177).

Le feutre indélébile est utilisé par les tagueurs sur des surfaces lisses comme des panneaux de circulation, des vitres, des chéneaux ou sur tout matériau métallique ou plastique. Il n'est en général pas utilisé sur des surfaces comme le béton ou la pierre, qui le détruiraient trop rapidement. Les traits du *marker* sont assez larges par rapport à ce que ferait un feutre classique, mais pas assez pour pouvoir produire des formes de très grande taille. C'est pourquoi il est totalement inutile dans la réalisation d'un graff.

Le spray permet une application sur des surface poreuses comme la pierre ou le béton, ou sur tout autre type de surface. Si une bombe d'une seule couleur suffit au tagueur, le graffeur peut quant à lui transporter plusieurs dizaines de bombes. Il faut surtout noter que les bombes de spray présentent l'avantage d'être accompagnées de "*caps*"<sup>262</sup>, buses de différentes tailles qui peuvent faire varier la taille du trait selon les besoins. Dès lors, la fine ligne d'un tag de petite taille (Ill. 58) comme le remplissage complet d'une surface immense (Ill. 122) peuvent être réalisées avec une bombe du même type, grâce à des *caps* différentes. En prenant comme

---

<sup>261</sup> C'est l'arrivée du spray qui permet, dans les années 1970, la réalisation d'œuvres de plus grande tailles que les tags : voir TIGHT 1996, p. 40.

<sup>262</sup> Voir VAN TREECK 2001, p. 66 et JACOBSON DICTIONARY, sous "Cap". Tight (TIGHT 1996, p. 40) montre comment la découverte des buses a permis une évolution vers des formes plus grandes.

exemple une fresque chaux-de-fonnière (Ill. 178), on peut facilement noter les différents types de lignes : l'intérieur rose est sans doute réalisé avec un trait aussi large que possible, l'*outline* est ensuite réalisée avec un trait plus fin et l'intérieur des lettres est décoré d'éléments encore plus fins. Pour terminer, un trait bleu très large constitue l'"*outside highlight*".

Ainsi, si le *marker* présente l'avantage d'être plus discret à utiliser<sup>263</sup> et à transporter, la bombe de spray reste l'outil qui permet le mieux de s'adapter à toutes les situations, à tous les supports.

Deux autres techniques viennent s'ajouter au spray et au *marker* : le bâton de cirage et une sorte de large marker appelé *poska* dont la peinture est soluble à l'eau. Ces deux outils permettent, sur des surfaces du même type que celles sur lesquelles le *marker* est utilisé, d'inscrire des traits plus larges. S'il est difficile de les distinguer l'une de l'autre, ces deux techniques sont facilement différenciables du *marker* ou de la bombe de spray, par le fait que leurs traits sont beaucoup moins compacts (Ill. 179). Les exemples d'œuvres réalisées au cirage ou au *poska* restent rares mais certains artistes semblent utiliser ces techniques parce que le fait qu'elles soient plus facilement effaçables peut être une circonstance atténuante en cas de jugement<sup>264</sup>. Il n'est donc pas étonnant que le *poska* et le cirage soient utilisés surtout dans des lieux où le graffiti est illégal.

La caporal Paillard évoque également la technique du grattage (d'où vient d'ailleurs le terme "graffiti"<sup>265</sup>) mais, dans le cadre du graffiti hip-hop, nous n'en avons trouvé aucun exemple à La Chaux-de-Fonds.

Finalement, l'impression au jet d'encre (Ill. 138) et le dessin avec des feutres traditionnels (Ill. 78) sont les techniques utilisées sur les autocollants et les affichettes que certains writers collent sur les murs de la ville.

---

<sup>263</sup> A propos du bruit que fait la bombe de spray lors de son utilisation et son transport, voir BAZIN 1995, p. 189.

<sup>264</sup> ANNEXE 3, question 36.

<sup>265</sup> Voir le terme "Sgraffito", VAN TREECK 2001, p. 345.

### **3.1 Quelles types de formes sur quels supports ?**

Nous avons déjà établi quels secteurs sont, en ville de La Chaux-de-Fonds, les plus touchés par les graffiti hip-hop, reste ici à se demander quels types de formes on trouve dans ces endroits. Après une courte observation des murs de la ville, on se rend déjà compte que chacun des lieux touchés par le graffiti hip-hop renferme un type d'œuvre précis. Le fait que chaque support offre des conditions de réalisation différentes mène à ce que, naturellement, des œuvres du même type se retrouvent aux mêmes endroits. Ainsi, les endroits où le graffiti est autorisé va permettre le développement d'œuvres dont la durée de réalisation n'est en rien comparable avec les quelques secondes que demande la réalisation d'un tag en toute illégalité.

Nous allons ici interroger la carte<sup>266</sup> des graffitis chaux-de-fonniers pour tenter de définir avec précision quels graffiti se trouvent en quels lieux et quelles en sont les raisons. Nous aborderons également quelques supports particuliers qui, sans être à proprement parler des lieux, présentent également des particularités propres qui engendrent des formes bien précises.

### **3.2 Ubiquité du tag**

Le graff illégal à la Chaux-de-Fonds est largement regroupé autour des voies de chemin de fer<sup>267</sup>. Le tag par contre, essentiellement illégal, se dissémine un peu partout dans la ville. On le trouve principalement dans des rues fréquentées à l'abri d'une surveillance policière trop importante, aux alentours de lieux-clés comme la gare ou Bikini Test ou encore près des endroits acquis aux

---

<sup>266</sup> ANNEXE 2.

<sup>267</sup> Voir note 45.

graffiti autorisés<sup>268</sup>. Accessoirement, on trouve des spécimens isolés dans tous les lieux possibles et imaginables.

Le *writer* refuse d'être cantonné dans des endroits qu'on lui désigne et veut voir son œuvre toucher un public aussi large que possible. Le spectateur-type est pourtant souvent trié sur le volet, un grand nombre de tags se trouvant dans des endroits fréquentés plutôt par un public jeune (ascenseur de la gare, Bikini Test, alentours de bars comme le Dublin's<sup>269</sup>), voire un public de connaisseurs (alentours du terrain vague de la rue de la Ronde et du passage souterrain du Grand-Pont<sup>270</sup>). Pour obtenir une exposition maximale, l'artiste ne peut pas se contenter d'utiliser le graff, sa réalisation demandant trop de temps pour qu'il soit possible d'en faire usage dans un endroit surveillé. Dès lors, l'immense majorité des œuvres illégales à la Chaux-de-Fonds sont des tags. Cette forme prend alors un rôle publicitaire, publicité pour le *writer* lui-même ou pour ses graffs qu'il faut, quant à eux, aller chercher là où ils se trouvent.

L'illégalité engendre donc des formes simples, reproductibles et, surtout, rapidement réalisables. Si l'on compare le passage souterrain du Grand-Pont et la cage d'escalier de l'ascenseur de la gare, on se rend compte à quel point la nature du support est capitale pour la compréhension des formes du graffiti hip-hop : alors que les deux endroits semblent présenter beaucoup de similitudes, les murs du premier sont couverts de graffs alors que ceux du second, ne bénéficiant pas d'un statut y autorisant le graffiti, sont recouverts presque exclusivement de tags. Le tag est un moyen pour les *writers* de marquer leur fidélité à un mouvement illégal tout en prenant un risque minimum : les graffs, qui sont les plus difficiles à réaliser illicitement, sont alors cantonnés dans des lieux autorisés tandis que le tag, souvent empreint de défiance envers l'autorité, permet de garder une part de subversion.

Lorsque le graff est illégal, comme pour insister sur la singularité de la performance, il peut alors être accompagné de phrases comme "Hardcore will never die" (Ill. 180), "Illegal style" (Ill. 181)

---

<sup>268</sup> Voir les zones hachurées sur la carte (ANNEXE 2).

<sup>269</sup> Voir sur la carte la zone hachurée au nord d'*Espace* (ANNEXE 2).

<sup>270</sup> Voir note 268.

ou encore “Once a vandal always a vandal“ (Ill. 182), façon pour l’artiste de rappeler qu’il est le représentant d’une pratique traditionnellement tournée vers le vandalisme.

### **3.3 Tolérance, légalité et graffs**

Une grande partie des graffs de la Chaux-de-Fonds sont soit confinés dans des secteurs où le graffiti est toléré ou légalisé, soit issus d’un accord avec des particuliers. Les formes des œuvres qu’on trouve sur ce type de support sont en général fort différentes de celles des œuvres illégales, y compris des graffs, car leurs conditions de réalisation sont sans commune mesure. Si l’on compare par exemple une fresque du terrain vague de la rue de la Ronde (Ill. 41) avec une œuvre illégale réalisée près de la gare des marchandises (Ill. 114), on se rend compte qu’il y a parfois autant de différences entre deux graffs qu’entre un tag et un graff. Les œuvres que l’on trouve dans les terrains où le graffiti est autorisé utilisent souvent une multitude de couleurs et allient en général le lettrage à différentes images dans des compositions qui peuvent demander des heures de travail.

A part quelques œuvres visiblement réalisées d’entente avec le propriétaire de l’endroit<sup>271</sup>, les graffs autorisés se trouvent tous soit au terrain vague de la rue de la Ronde<sup>272</sup>, soit au passage souterrain du Grand-Pont<sup>273</sup>. Si les formes complexes des graffs réalisés à ces deux endroits sont, à première vue en tout cas, relativement similaires, quelques différences importantes, dues à la différence de statut des deux endroits, sont à noter. En effet, si ces deux lieux présentent beaucoup de similitudes dans l’espace qu’ils ont à offrir et la facilité avec laquelle un graff peut y être effectué en toute tranquillité, leur statut juridique n’est pas tout à fait similaire : le passage souterrain du Grand-Pont est un lieu où le graffiti est légal, alors que le terrain vague de la rue de la Ronde bénéficie uniquement d’une tolérance de la part des forces de l’ordre et du propriétaire.

<sup>271</sup> Voir dans le catalogue les fiches des graffs 07, 08, 10, 92, 98, 99, 104, 105, 106, 107 auxquels le Caporal Paillard (ANNEXE 3, question 5) se réfère en parlant d’accord entre particuliers et graffeurs. Voir aussi les fiches 09, 90.

<sup>272</sup> Voir note 43.

<sup>273</sup> Voir note 44.

De plus, le premier est un espace ouvert, que les passants utilisent régulièrement, alors que le second est cloisonné par des barrières qui empêchent tout un chacun d' avoir vue sur toutes les œuvres qui s'y trouvent.

Comme nous l'avons vu<sup>274</sup>, dans le passage souterrain où peuvent intervenir des artistes ignorant les règles en vigueur dans le milieu et l'histoire du graffiti local, le *writer* a tendance à surprotéger ses œuvres. Sur le terrain vague, on pourra noter une autre particularité : c'est certainement l'endroit de la ville où les formes destinées à un public averti sont les plus présentes. Les autoportraits (Ill. 152 et 158) ou les représentations pleines de références au monde du hip-hop (Ill. 152 et 155) sont en effet fréquents dans cet espace finalement réservé presque exclusivement aux *writers* eux-mêmes, ceux-ci devant faire l'effort d'escalader un grillage pour pouvoir s'approcher des murs (Ill. 12). On le verra, cette distance entre public et créateur est également pour certains artistes un moyen de jouer avec les particularités du support<sup>275</sup>. Un point commun entre ces deux espaces est que la *style war*, la recherche d'œuvres pleines de nouveautés semble y être bien plus forte qu'ailleurs<sup>276</sup>. Non seulement le *writer* y a tout le temps nécessaire pour travailler dans les meilleures conditions mais, en plus, l'espace étant très vite saturé, il ne peut espérer se démarquer par la quantité et il doit profiter au maximum de chaque centimètre carré à sa disposition pour proposer un graff dont la composition marquera les esprits<sup>277</sup>.

### 3.4 Les abords des lignes de chemin de fer

Murs de taille intéressante, exposition, tradition, facilité d'accès : on a déjà évoqué les motifs qui font que les abords des lignes de chemin de fer sont un lieu apprécié des *writers*. Pour toutes ces

---

<sup>274</sup> Voir chapitre 1, point 3 b)

<sup>275</sup> Voir point 4.5 de ce chapitre.

<sup>276</sup> Cela semble être une observation partagée par les observateurs des *hall of fame* français : BISCHOFF 2000, p. 159.

<sup>277</sup> Bischoff écrit : "Multiplier des œuvres dans les terrains vagues ne permet pas vraiment d'acquérir la reconnaissance de ses pairs, sauf si elles font preuve d'une certaine originalité et d'une bonne maîtrise technique" (BISCHOFF 2000, p. 9). Voir aussi le point 4.4 de ce chapitre.

raisons, l'immense majorité des graffs illégaux de La Chaux-de-Fonds y sont regroupés<sup>278</sup>. Les œuvres qu'on y observe, contrairement à celles des lieux où le graffiti est autorisé, doivent être effectuées rapidement et dans des conditions difficiles, de nuit la plupart du temps. De plus, les artistes doivent prendre en compte le fait que les seuls spectateurs possibles se trouveront dans un train, ces zones étant en général invisibles pour le piéton. Ces deux remarques nous aident à comprendre pourquoi les œuvres que nous pouvons observer dans ces endroits sont souvent des graffs aux grandes lettres certes - pour qu'elles soient identifiables de loin et même à grande vitesse - mais d'un degré de complexité bien moindre que les graffs légaux (Ill. 65, 115, 128, 167, 183) . Les personnages et autres illustrations y sont en effet rares, la composition se résumant en général à l'essentiel : un lettrage facile à identifier. L'économie de couleurs et d'éléments décoratifs s'explique certainement autant par une volonté de limiter les risques d'être attrapé que par les conditions nocturnes qui, rendant le travail plus difficile, poussent les artistes à opter pour des formes qui ne soient pas trop complexes.

Les zones industrielles aux abords des lignes de chemin de fer offrent souvent des murs de plus grande taille que ceux que l'on trouve généralement au centre ville. Certains graffeurs vont en profiter pour y exposer des œuvres qui, gardant une hauteur à peu près classique, sont beaucoup plus allongées que dans le format habituel (Ill. 184, 185, 186)<sup>279</sup>. Tenko, Kdim et leurs collègues utilisent également un mur extrêmement long, s'inscrivant sur deux bâtiments conjoints, pour créer, certainement de façon légale, une grande fresque toute en couleurs (Ill. 61 et 187). Alors que plusieurs artistes y sprayent des lettrages différents, les personnages de Tenko, sur un thème animalier d'ailleurs, assurent la cohésion de l'ensemble. Dès lors, si l'œuvre n'est pas à proprement parler narrative, elle rappelle la *comic-strip*<sup>280</sup> par ses nombreuses illustrations et surtout par sa forme allongée.

---

<sup>278</sup> Sur 86 œuvres illégales recensées à la Chaux-de-Fonds, 62 se situent aux abords de la ligne de chemin de fer.

<sup>279</sup> Jouet remarque fort justement "Que le support ait-lui même gardé la trace de séparations régulières (fers de murs, joints entre deux panneaux industriels...) contribue à la structuration du graff : une lettre monumentale casée entre deux limites." (JOUET 2001, p. 111). Ici, les deux limites sont justement souvent très éloignées l'une de l'autre.

<sup>280</sup> A ce propos, voir JOUET 2001, p. 111.

### 3.5 Le train

Le train est un support très particulier pour plusieurs raisons. Tout d'abord, comme support originel du graffiti hip-hop, son attrait est très fort sur l'artiste à qui il assure une exposition itinérante. Ensuite, il est extrêmement risqué à graffer<sup>281</sup> et, finalement, sa surface offre des caractéristiques bien précises auxquelles il faut s'adapter. Parce qu'il risque gros lorsqu'il s'y attaque, le *writer* va d'un côté choisir des formes réalisables rapidement et, de l'autre, va tout de même chercher à sprayer une œuvre qui soit plus visible qu'un tag, pour rentabiliser en quelque sorte le risque encouru. Ainsi, les trains ne semblent pas vraiment touchés par les tags mais par des graffs aux formes très basiques et souvent très grandes (Ill. 19, 188).

On peut distinguer différents types de graffiti sur les trains, chacun relevant d'une lecture différente du support<sup>282</sup> : le "*panel*" qui s'inscrit sous les fenêtres du wagon, le "*top-to-bottom*" qui utilise toute la hauteur du wagon ou encore le "*whole-car*" ou le "*whole-train*" recouvrant respectivement toute la voiture ou le train entier. Lors de notre étude nous n'avons hélas pas trouvé à la Chaux-de-Fonds d'exemples pour chacune de ces catégories. Notons tout de même un "*panel*" (Ill. 189) qui utilise un espace virtuellement situé entre les portes et sous les fenêtres... mais sur un train n'en ayant pas (!) et un "*top-to-bottom*" ou "*whole-car*" (Ill. 122).

### 3.6 Supports intermédiaires

En réponse à la répression qui empêche les *writers*, spécialement ceux qui ont déjà été condamnés parfois à plusieurs reprises<sup>283</sup>, de s'exprimer librement là où ils l'entendent, certains

<sup>281</sup> Voir ANNEXE 3, question 17.

<sup>282</sup> Sur les différents types de graffs sur les trains voir : CASTLEMAN 1982, pp. 31-40, SCHLUTTENHAFNER 1994, pp. 22-29 et BISCHOFF 2000, p. 192.

<sup>283</sup> Le caporal Paillard confirme que cette pratique n'est pas poursuivie et qu'elle est relativement récente (ANNEXE 3, questions 6 et 7).

ont décidé d'abandonner le contact direct du mur pour utiliser ce que l'on pourrait qualifier de "supports intermédiaires". Ainsi, depuis quelques années, autocollants (Ill. 78, 138) et parfois affichettes (Ill. 190, 191) sont décorés par des *writers* et collés dans les rues de la ville.

Si cette technique "sans risque" permet aux *writers* voulant éviter les inconvénients liés à leur pratique de garder une activité artistique en contact direct avec la rue, elle ouvre également de nouvelles possibilités d'exposition. Ainsi, dans des endroits comme *Espacité* où tags et graffs ne se risquent habituellement pas, autocollants ou affichettes sont des instruments de "colonisation" pour le graffiti hip-hop (Ill. 191<sup>284</sup>).

Ces créations sont réduites à des surfaces relativement restreintes mais gardent en général les mêmes proportions que les graffs traditionnels. Les techniques utilisées sont alors le feutre noir (Ill. 78), l'impression jet d'encre en noir et blanc (Ill. 171) et parfois la peinture (Ill. 190). L'œuvre peut donc rester autographe comme lorsqu'elle est directement apposée sur le mur, ou n'être plus qu'une reproduction, à la manière d'affiches publicitaires.

Il existe d'autres façons de détourner la répression tout en refusant de se cantonner dans les lieux désignés par les autorités : le tag sur les affiches publicitaires, le graffiti sur la neige ou encore le traçage de son tag sur de la poussière. Toutes ces pratiques produisent des œuvres fort éphémères qui pourront pourtant rester visibles parfois plus longtemps que certains tags et qui, surtout, seront remplacées à volonté, le facteur risque étant ramené à zéro. Ce type de technique permet, par exemple, de faire circuler son nom sur un train sans courir les risques qui sont habituellement très élevés (Ill. 192 et 193). De la même manière, utiliser les affiches comme support rend possible l'utilisation d'emplacements déjà sélectionnés pour leur exposition maximale (Ill. 22)<sup>285</sup>.

Par un tag ou un élément précis, le *writer* peut tisser des liens entre ses œuvres sprayées et son

---

<sup>284</sup> Des restes d'une affichette de la même série que celle-ci étaient visibles à *Espacité*, mais en fort mauvais état. Nous avons donc préféré illustrer notre propos avec cette œuvre qui se trouvait quant à elle devant l'entrée principale de *Métropole centre*, également en plein centre ville.

<sup>285</sup> A propos de la lutte pour les mêmes espaces entre les *writers* et les compagnies publicitaires, voir : LUNA 1995.

travail sur des supports intermédiaires. Soy tague ainsi de la même manière sur le mur (Ill. 86) que sur un autocollant (Ill. 78), alors que UNO reprend un personnage graffé (Ill. 143) sur une affichette (Ill. 162). Parfois, le motif récurrent n'est attribuable que par la signature d'une œuvre légale ou tolérée. C'est par exemple grâce à un graffiti sur un tas de neige (Ill. 194) que l'on peut identifier UNO comme étant l'auteur du personnage qui, lorsqu'il est graffé de manière illégale, n'est pas signé (Ill. 143).

Si ces pratiques, certes marginales, peuvent sembler anecdotiques, elles sont en réalité symptomatiques de l'acharnement des *writers* à être vus par tous les moyens et sous toutes les formes. Nous sommes alors à des lieues des définitions qui estiment que le support mural est le critère principal pour déterminer ce qu'est un graffiti<sup>286</sup>.

#### **4.1 Insertion sur le support**

Après avoir choisi son support, il reste à l'artiste le soin de réaliser une œuvre qui s'y insère de manière adéquate. C'est dans cette phase ultime que le *writer* sera véritablement confronté à son support, devant y apposer son tag ou son graff. Si le graffiti hip-hop n'est pas – et nous avons déjà insisté sur ce point – une forme d'art brut ou d'improvisation, c'est dans sa réalisation même que l'œuvre pourra prendre quelques libertés par rapport à la forme arrêtée du tag ou du dessin préparatoire. En effet, confronté à des contraintes matérielles différentes selon les endroits, l'artiste devra trouver des solutions adéquates pour insérer au mieux l'œuvre dans son environnement<sup>287</sup>.

---

<sup>286</sup> Voir introduction, point 1.2.

<sup>287</sup> Là encore, la comparaison avec un artiste comme Mathieu semble tout à fait pertinente, lui qui affirme que ses gestes lui sont toujours dictés par la vie de la toile (MATHIEU 1969, p.19).

## 4.2 Utiliser l'espace comme cadre

Si le *writer* peut utiliser des procédés formels pour délimiter son oeuvre<sup>288</sup>, il peut également l'insérer sur le support de telle manière que celui-ci lui serve de cadre<sup>289</sup>. Ainsi, très couramment, une vitre (Ill. 195), une porte (Ill. 196) ou tout autre élément architectural, encadrent tag ou graff, les mettant en valeur tout en délimitant leur espace propre.

Dans bien des cas, on se rend compte que le cadre est recherché tout à fait sciemment et que, sur un mur complètement immaculé, c'est spécifiquement l'endroit qui encadre le mieux la composition qui est choisi (Ill. 197). Le cadre peut aussi fonctionner pour chaque lettre individuellement, le tag étant alors (Ill. 198) divisé pour répondre à un cas architectural spécifique.

Des éléments extérieurs peuvent également servir de ligne directrice à l'artiste, délimitant par exemple le début et la fin du graff (Ill. 199).

## 4.3 Occuper l'espace

Comme pour mieux marquer sa présence, l'artiste s'attache fréquemment à remplir tout l'espace à sa disposition. Ainsi, alors que le tagueur utilise toujours une forme plus ou moins similaire, celle-ci pourra varier lorsque le support s'y prête. A la manière de certaines calligraphies arabes

---

<sup>288</sup> Voir chapitre 2, point 3.2 e).

<sup>289</sup> A ce propos, voir BOMBING AND BURNING 1999, p. 68.

dont la taille des lettres varient pour mieux s'inscrire sur la page<sup>290</sup>, ou de signatures médiévales qui s'allongent ou se raccourcissent en fonction du blanc de la feuille restant à remplir<sup>291</sup>, le tag peut s'allonger et son lettrage peut même changer si tout l'espace choisi n'est pas utilisé. Un exemple comme celui que propose l'illustration 77 nous montre deux tags s'insérant entre deux éléments architecturaux différents. Dans le deuxième cas, comme pour profiter d'un trop grand espace sur la droite, l'artiste n'utilise plus son tag habituel "HAÏNE" mais une version rallongée "HAÏNONER". De plus, comme si cela ne suffisait toujours pas, il rajoute encore un élément en spirale absent de la première composition. Dans cette optique, la flèche prend une fonction que nous n'avons pas encore abordée : remplir un espace (Ill. 200 et 201). Elle devient alors un moyen pour le tagueur d'agrandir son œuvre, d'être plus remarqué, tout en altérant au minimum son tag original, reconnaissable justement par son forme unique.

Lorsque l'œuvre se heurte à une limite, ses lettres sont adaptées pour qu'elle puisse s'inscrire en entier sur le support. Par contre, lorsque l'espace est ouvert, le lettrage est libre de s'agrandir, de se déformer même, comme attiré par le mur blanc<sup>292</sup>. Un "367" peut ainsi sembler être coincé sous le rebord d'une fenêtre alors qu'un autre, ayant plus d'espace à disposition, s'étire de bas en haut, un élément en forme de coulure sous le "367" inférieur accentuant même ce mouvement vertical (Ill. 202).

#### **4.4 Se démarquer**

Dans un espace saturé, la "guerre du style" va jouer encore plus que d'habitude : pour être remarqué, pour que sa signature soit efficace, il faut développer des formes toujours nouvelles, spécialement lorsque l'agrandissement ou la reproduction excessive sont rendus impossibles par un manque d'espace<sup>293</sup>. Ainsi, il n'est pas étonnant de voir que les schèmes les plus novateurs se

---

<sup>290</sup> Sur les rapports qu'entretiennent les lettres de la calligraphie arabe avec l'espace qu'elles occupent, voir MASSOUDY 2002, pp. 54-55.

<sup>291</sup> Voir les exemples que donne Fraenkel (FRAENKEL 1992, p. 132-133).

<sup>292</sup> Voir JOUET 2001, p. 111.

<sup>293</sup> Bischoff note "Pour les graffeurs, il existe deux moyens de se distinguer de la masse : l'originalité et la quantité de graffs visibles par le plus grand nombre, sachant que l'amalgame des deux représente un certain idéal de réussite dans le mouvement." (BISCHOFF 2000, p. 9).

trouvent dans des endroits où non seulement la légalité permet un travail en toute tranquillité - condition nécessaire sans doute à de nouveaux développements - mais où il est nécessaire de se démarquer par ses formes pour exister<sup>294</sup>.

Lorsque, comme au terrain vague de la rue de la Ronde ou au passage souterrain du Grand-Pont, l'espace est saturé et que même des endroits habituellement laissés vierges sont attaqués (Ill. 34), le *writer* peut se démarquer de la masse soit, comme nous l'avons vu, par une recherche d'originalité, soit par des moyens purement techniques.

Le procédé le plus courant est alors certainement l'agrandissement des lettres qui permet à la composition de dominer l'ensemble, à la manière d'un titre<sup>295</sup>. Sur des couches successives de tags rendus illisibles, un graff rapide mais imposant, peut permettre de s'assurer une présence remarquée (Ill. 203). Soy choisit, au terrain vague de la rue de la Ronde (Ill. 204), un espace en hauteur et, plutôt que de s'adresser au spectateur se trouvant dans l'enceinte du terrain, il agrandit sa signature pour la rendre reconnaissable depuis la rue, la démarquant ainsi de toutes celles des autres qui ne sont lisibles que de près. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, conscient de la distance qui le sépare de son public, il soigne moins les détails dans cette oeuvre qu'habituellement.

Un autre moyen de se démarquer est : la couleur. L'utilisation d'une couleur lumineuse sur un fond relativement sombre (Ill. 205) peut ainsi permettre de mettre en valeur un lettrage. Le lettrage est d'ailleurs, dans cet exemple, constitué uniquement de l'*outline*, l'intérieur des lettres étant ainsi rempli par l'arrière-plan.

#### **4.5 Jouer avec les particularités des supports**

---

<sup>294</sup> Voir par exemple les œuvres 37, 39, 40, 43, 120, 125 ou 126 dans le catalogue et leur emplacement sur la carte. Bischoff (BISCHOFF 2000, p.159) présente un témoignage qui insiste sur l'importance qu'a le terrain légal dans le développement de nouvelles formes.

<sup>295</sup> A propos de l'agrandissement de certains éléments des textes médiévaux, voir DRUCKER 1995, p. 94.

Après un tour d'horizon assez général sur les façons dont les formes peuvent s'insérer sur un support, nous allons à présent nous attarder sur des exemples concrets d'œuvres qui répondent aux caractéristiques inhabituelles de certains espaces.

Cherchant à utiliser l'ensemble de l'espace disponible tout en respectant les autres graffs, certaines compositions (Ill. 206) peuvent prendre des formes tout à fait étonnantes, jouant les contorsionnistes pour éviter les éléments architecturaux gênants et les œuvres des autres artistes. La forme traditionnelle rectangulaire et horizontale est alors mise à mal pour mieux s'adapter au support.

Lorsque le besoin s'en fait ressentir, le graff peut aussi quitter sa surface plane unique pour s'inscrire sur deux plans différents (Ill. 207 et 208). La forme de la composition n'en est pas fondamentalement chamboulée, mais le procédé permet à l'artiste de s'offrir un espace plus vaste.

De la même manière, les compositions traditionnellement à dominantes horizontales peuvent se tourner vers la verticalité dans certains cas spécifiques. Le tag "noma" (Ill. 209), habituellement horizontal et aux lettres liées peut ainsi, si le support est trop étroit pour qu'il puisse garder sa forme originelle, se lire de haut en bas, perdant au passage son aspect cursif. Pour ne pas avoir à altérer leur signature, d'autres tagueurs optent, dans un même cas de figure, pour une rotation de 90 degrés, favorisant ainsi une lecture picturale plutôt que scripturale.

Dans un endroit fermé et réservé à un public de spécialistes comme le terrain vague de la rue de la Ronde, le *writer* peut jouer avec le spectateur extérieur de manière tout à fait particulière. Soy y occupe un espace si étroit (Ill. 210) qu'il ne serait habituellement certainement pas utilisé, ou alors uniquement par des tagueurs. Ici pourtant, le mur a un emplacement tout à fait intéressant car il lui permet d'instaurer le dialogue avec le public maintenu à distance par une barrière. Sa composition est d'ailleurs tout à fait accessible pour un spectateur non-initié, ce qui est moins évident pour certaines autres de ses œuvres à cet endroit. Son personnage semble interpeller le passant, lui faire un clin-d'œil comme pour l'inviter à s'approcher, tout en lui rappelant, d'un air

un peu agressif marqué par une bouche entrouverte laissant apparaître ses dents, qu'une barrière le sépare d'un monde auquel il n'appartient pas. Ce dialogue entre deux univers est encore accentué par le fait que, juste en face du terrain vague, la vitrine d'un magasin soit utilisée pour exposer des toiles du même artiste (Ill. 105). La rue sert ainsi de publicité illégale à l'artiste qui propose, tout à fait légalement, de travailler sur commande. Elle lui permet également de conserver sa crédibilité envers son public habituel, les toiles présentées ne lui étant pas directement destinées. Les formes présentées sur toiles sont en effet loin des compositions "élitistes" que l'on peut trouver sur le terrain vague, mais plutôt des sortes de cartes postales visiblement faites pour pouvoir répondre au goût du plus grand nombre. L'artiste peut alors, en adaptant ses formes à ce qu'il croit être apprécié par un nouveau public qu'il connaît mal, en abandonnant le lettrage notamment, perdre la spécificité pour laquelle il était respecté dans la rue. Par une telle démarche commerciale, l'artiste court évidemment le risque de perdre une réputation bien ancrée d'artiste de rue pour devenir un artiste "institutionnel" médiocre<sup>296</sup>. Conscient de ce danger ou simplement passionné, il ne peut visiblement pas se résoudre à abandonner le graffiti illégal. Ainsi, alors que ses toiles sont en vente d'un côté de la ville, des inscriptions comme "Once a vandal always a vandal !" (Ill. 182) peuvent être lues à quelques encablures de là seulement<sup>297</sup>. De la même manière, un numéro de téléphone est parfois laissé sur un graff, façon d'indiquer que l'on peut entrer en contact avec l'artiste si l'on souhaite passer une commande (Ill. 211). On est alors bien loin de l'anonymat recherché par les artistes qui travaillent de façon illégale qui font tout pour ne pas être identifiés. Soy va d'ailleurs jusqu'à passer le bonjour au Caporal Paillard sur une œuvre tout à fait légale du souterrain du Grand-Pont (Ill. 212), façon pour l'artiste de montrer que, pour cette fois, rien ne pourra être entrepris contre lui et qu'il peut rire de l'habituel jeu du chat et de la souris entre *writers* et forces de l'ordre !

## 5. Indépendance et commandes

<sup>296</sup> Il risque aussi d'être dénigré par les *writers* "puristes" : voir TIGHT 1996, p. 94 et SCHLUTTENHAFNER 1994, p. 127. Sur le forum du site EVAZION GRAFFIK, on peut lire "arrèton ces frèsques tjrs un peu kitch et faisons des graffs illégaux, plus personne n'en fait, et c pourtant la base !".

<sup>297</sup> A propos des relations entre travail légal et illégal et plus particulièrement de la nécessité pour le *writer* de garder un contact avec la rue même lorsqu'il expose en galerie, voir BAZIN 1995, pp. 179-180.

Si certains graffs issus de commandes<sup>298</sup> semblent rester proches de ceux réalisés à l'initiative de l'artiste lui-même (Ill. 213 par exemple<sup>299</sup>), d'autres s'éloignent fortement des formes qu'il utilise habituellement<sup>300</sup>. Ainsi, un exemple neuchâtelois (Ill. 214) - que nous nous permettons d'utiliser ici parce qu'il émane de graffeurs chauds-de-fonniers et qu'il illustre à merveille notre propos – nous montre une immense fresque n'ayant plus grand chose à voir avec le graffiti hip-hop, si ce n'est quelques lettrages relégués en bordure de la composition et l'utilisation de la technique du spray. Pour des raisons financières certainement, certains artistes se tournent ainsi sans problème vers des commandes, même si leur liberté artistique est mise à mal. Ironiquement, c'est ce genre de démarche qui permet d'être vu par un public large et varié et surtout d'être considéré comme des artistes plutôt que comme des vandales. Il est révélateur que le seul exemple de graff choisi par Rutti pour son étude du trompe-l'œil en pays neuchâtelois soit cette fresque à propos de laquelle il parle de "juvénile créativité"<sup>301</sup>.

Lorsque le graff est utilisé non plus par des artistes issus du mouvement hip-hop mais par des non-initiés à des fins publicitaires, le détournement atteint son paroxysme. Ainsi, lorsqu'une organisation religieuse (Ill. 215) utilise le graffiti pour tenter d'accrocher l'attention de la jeunesse, on est très loin de la nature contestataire et élitiste des origines.

## **6. L'institution muséale : un support possible ?**

Comme l'objet ethnographique, trop souvent exposé hors de son contexte, naturalisé par un musée qui le coupe de ses racines et de ses fonctions<sup>302</sup>, la place du graffiti hip-hop au sein de

---

<sup>298</sup> Voir note 270.

<sup>299</sup> Un article de CDF Force (CDF FORCE 1992, p. 12) explique comment cette œuvre a vu le jour : l'artiste est entré en contact avec le propriétaire en lui présentant des esquisses et celui-ci, avec l'accord de l'urbanisme, lui a donné l'autorisation d'utiliser les murs de sa propriété, lui payant même le matériel nécessaire.

<sup>300</sup> D'après Miller, ce n'est pas le fait de commercialiser ses œuvres qui est problématique pour l'artiste, mais la peur de perdre son indépendance (MILLER 2002, pp. 158-162).

<sup>301</sup> RUTTI 2001, p. 64.

<sup>302</sup> Voir LE MUSEE CANNIBALE 2002 et WASTIAU 2000. Sur la naturalisation du graffiti par le musée, voir HÜBL 1984, pp. 192-193.

l'institution n'est pas évidente. Mouvement né dans la rue et développé par des artistes anticonformistes, le graffiti hip-hop peut légitimement aspirer à demeurer une forme marginale en continuant à gambader le long des voies de chemin de fer plutôt que d'être enfermé dans le zoo muséal. Alors que les marchands coloniaux ont façonné notre vision de l'art africain en ne rapportant en Europe que des objets transportables, solides, de dimensions pas trop importantes et répondant à des critères esthétiques compréhensibles par les Européens, jetant ainsi dans l'ombre de nombreuses pratiques artistiques originales<sup>303</sup>, les responsables de galeries semblent aujourd'hui opérer de façon similaire avec le graffiti : les formes les plus passe-partout sont privilégiées et, surtout, aucune information n'est donnée quant au supports et aux conditions de création originelles. Les galeries se contentent ainsi généralement d'exposer des graffs "résiduels", créés sur toiles tout spécialement pour l'occasion<sup>304</sup>. Ce support nouveau, étranger au monde du graffiti hip-hop, convient pourtant mal à l'exposition de graffs à cause de ses dimensions en général trop réduites<sup>305</sup>. De plus, les artistes, sachant pertinemment que leur musée est la rue et que c'est là et uniquement là que se trouve leur public privilégié, participent à ce processus en créant spécialement pour le musée des œuvres qui s'adaptent à de nouveaux critères et qui, pensent-ils sans doute, plairont à un public "différent" (Ill. 216). Ainsi, le lettrage, base du graffiti hip-hop, tend à devenir secondaire, ou même disparaître et le rapport au support est totalement changé : passant des immenses surfaces des murs à l'espace restreint de la toile, le mouvement, le rythme ne peuvent plus être aussi marqués car le geste de l'artiste ne peut plus être si ample et si libre<sup>306</sup>.

L'exposition du graffiti au sein d'une institution, de cette manière, n'est donc pas convaincante et une réflexion doit être menée sur la façon dont le graffiti hip-hop pourrait être présenté au sein des circuits officiels de l'art. Certaines expositions se sont déjà attelées à trouver des solutions

---

<sup>303</sup> Voir note précédente.

<sup>304</sup> Ces remarques s'appliquent à l'exposition de Soy ayant eu lieu au Foyer Handicap de La Chaux-de-Fonds en 1999 et surtout à l'exposition de Soy et de Rydok à la Galerie du Pommier en 2000. Il n'existe malheureusement aucune publication à ce sujet, si ce n'est quelques lignes biographiques dans la publication du Centre culturel neuchâtelois (SOY ET RYDOK 2000, p. 3). Voir aussi, à propos des problèmes que pose le graffiti sur toile : STAHL 1990, pp. 138-139.

<sup>305</sup> Voir les dimensions des œuvres présentées par la galerie du Pommier à Neuchâtel, lors d'une exposition de Soy et Ridok du 19 mai au 31 août 2000 : aucune dimension ne dépasse les deux mètres et on est loin des dimensions que l'on rencontre dans la rue : voir ANNEXE 4.

<sup>306</sup> Comme le note Miller (MILLER 1994), le facteur risque disparaît également lorsque le graffiti entre dans un lieu d'exposition officiel, coupant complètement cette forme artistique de son contexte.

pour parvenir à exposer le graffiti hip-hop d'une façon pertinente. Ainsi, plutôt que de présenter des toiles, trop souvent piètres ersatz des graffiti eux-mêmes, certains n'ont pas hésité à laisser les *writers* s'exprimer directement sur les murs de l'institution. De cette manière, tout le jeu entre forme et support, si important dans la rue, est reproduit dans l'exposition qui devient alors une sorte de condensé de ce qui se passe dans la rue (Ill. 217).

On peut également imaginer un autre type d'exposition, qui ne montrerait que des clichés photographiques et des dessins préparatoires, accompagnés d'informations sur l'environnement et la réalisation de l'œuvre<sup>307</sup>.

Les démarches de ce type restant tout de même relativement rares, le meilleur moyen de diffuser le graffiti, outre la rue elle-même, est pour l'instant sans conteste l'internet. Les galeries virtuelles de sites comme celles d'*Artcrime*<sup>308</sup>, présentent ainsi des photographies d'œuvres des quatre coins du monde. Le web offre l'avantage de pouvoir exposer le graffiti à un public extrêmement large, très rapidement, tout en court-circuitant les réseaux de l'art "officiel" qui répondent difficilement aux exigences de l'exposition du graffiti hip-hop<sup>309</sup>.

## 7. Répression

Malgré des grands principes de base qui sont en général respectés, les formes changent constamment, s'adaptant à tous les types de supports. La répression est un paramètre primordial

---

<sup>307</sup> Une exposition ayant eu lieu à Baden en 1995 proposait une démarche intéressante en donnant des informations concernant les photographies exposées, en organisant des performances "live" de graffeurs et en proposant parallèlement des événements d'autres disciplines du hip-hop. Voir ANARCHIE UND AEROSOL SITE. L'exposition de Soy au Foyer handicap proposait, de la même manière, la réalisation d'une fresque en direct et un concert de rap.

<sup>308</sup> Voir ARTCRIME 2003.

<sup>309</sup> Voir DUMKOW 1999, p. 236.

que l'on doit toujours garder en tête lorsqu'on étudie des formes d'art illégales. C'est la répression dans le métro new-yorkais qui a poussé les acteurs du graffiti hip-hop à chercher de nouveaux supports dans les rues de New York<sup>310</sup>. C'est la répression encore dans l'ensemble de cette ville qui a accéléré l'arrivée des formes du graffiti hip-hop en Europe, amenées en partie directement par des artistes à la recherche de nouveaux terrains de jeu. C'est la répression toujours qui pousse le *writer* à se tourner vers de nouvelles techniques comme l'autocollant et à se contenter de graffer les endroits où le graffiti est autorisé. Pourtant, tout au long de son histoire, le graffiti hip-hop a toujours continué à produire des formes interdites<sup>311</sup> et c'est seulement en comprenant la nature – illégale ou non - des supports que l'on peut véritablement comprendre les œuvres elles-mêmes.

---

<sup>310</sup> Voir RIOUT 1985, p. 73.

<sup>311</sup> Bazin note que "Le repli sur les ateliers d'artistes ne sonne pas la fin du graffiti. Alternativement les expressions artistiques du hip-hop ont connu des périodes de moindre visibilité... pour réapparaître sur une nouvelle forme." (BAZIN 1995, p. 170).



## 1.1 Nouveaux supports, nouvelles formes

L'analyse esthétique du graffiti hip-hop ne peut être dissociée de l'analyse de ses supports. Les premières formes qui ont vu le jour à New York étaient déjà une réponse directe aux conditions qu'offraient alors le métro. A la Chaux-de-Fonds aujourd'hui, on remarque que le type de support joue un rôle primordial dans le choix des formes utilisées. La répression, changeant le rapport au support, joue d'ailleurs un rôle important dans le cantonnement des graffs en certains endroits précis. Des formes différentes, créées en toute tranquillité, devant répondre à la saturation et s'adressant à un public restreint voient alors le jour.

Dans le futur, nul doute que le graffiti hip-hop va continuer à trouver des réponses inédites aux nouvelles conditions de création qu'il va rencontrer.

## 1.2 Murs virtuels

Si le support originel du graffiti hip-hop est le métro new-yorkais, c'est avant tout parce qu'il offrait alors aux artistes le meilleur réseau de diffusion disponible<sup>312</sup>. Aujourd'hui, l'internet commence à être utilisé par les *writers*, pour les mêmes raisons. Des sites jouant le rôle d'un musée qui exposerait tags et graffs du monde entier en s'appuyant sur une diffusion rapide et élargie se sont développés. Aujourd'hui, on peut observer les prémices d'une nouvelle utilisation de l'internet comme support pour des œuvres originales<sup>313</sup>. Tags et graffs embellissent ainsi le graphisme de sites d'artistes régionaux (Ill. 218). Ce nouveau support demande la

---

<sup>312</sup> Voir TIGHT 1996, p. 28.

<sup>313</sup> Dans un intéressant historique du graffiti, on peut lire : "The web is being utilized in a similar fashion in which the subway system was. People communicating across great boundaries. Bombing Cyberspace can not ever be expected to replace getting your hands dirty, but it has definitely become a facet of the writing culture." (HISTORY PART 2 2001).

maîtrise de nouvelles techniques comme le “*scanning*” ou l’utilisation de logiciels d’imagerie “3d”. Certains artistes comme Zedz se sont même déjà spécialisés dans le graffiti virtuel en créant par exemple des animations qui nous amènent à l’intérieur de constructions complexes en trois dimensions (Ill. 219).

Dans un futur proche, on peut imaginer de véritables murs virtuels qui pourraient servir, sur l’internet, de support et de terrain d’échange aux *writers* du monde entier<sup>314</sup>. On peut également supposer que l’aspect revendicatif et illégal ne sera jamais complètement dénigré ; à quand alors les sites internet graffés illégalement ?

### **1.3 Diversification des techniques**

Plutôt que de se plier aux exigences des galeries ou des musées en créant des toiles aux dimensions restreintes, créant des œuvres qui ne seraient que de pâles substituts des originaux, certains *writers* réfléchissent aux exigences et aux possibilités nouvelles qu’offrent l’institution. On assiste alors à une diversification des techniques et à la création de graffiti hip-hop s’éloignant des techniques traditionnelles sans pour autant se détourner de leur sujet initial : l’alphabet. Ainsi, un graffeur comme Daim, ayant acquis sa notoriété dans la rue<sup>315</sup>, se tourne par exemple vers la sculpture (Ill. 220) ou vers la gravure (Ill. 221). En changeant de technique, il peut ainsi créer des œuvres s’adaptant mieux à l’exposition et à la vente que des graffs sprayés sur d’immenses murs de béton, tout en proposant un travail proche de celui pour lequel il est reconnu avant tout. Sa démarche est à l’opposé de celle d’artistes comme Soy qui, en passant de la rue à l’exposition en intérieur, ont choisi de garder la même technique, le spray, quitte à changer totalement de sujet.

---

<sup>314</sup> A propos des relations entre graffiti hip-hop et l’internet, voir ANARCHIE UND AEROSOL 1995, pp. 42-43 et MILLER 2002, pp. 140-143.

<sup>315</sup> Voir DAIM 2003.

## 1.4 Retour à la rue

Le futur du graffiti hip-hop ne passe pourtant certainement pas uniquement par un changement de supports. On peut penser que les *writers* auront toujours à cœur, même si de nouvelles possibilités s'offrent à eux, de garder un lien avec le mur, comme ils gardent un lien avec le train aujourd'hui malgré la diversification des supports utilisables. La répression peut certes pousser les artistes à éviter autant que possible les lieux à risque, mais elle peut aussi être le point de départ de nouvelles réflexions pour trouver des moyens de la contourner. Ainsi, des œuvres signées UNO (Ill. 222), à Neuchâtel, en utilisant du papier collé sur des murs de béton, cherchent à retrouver la taille du graff alors que les autocollants se contentent en général de présenter des productions minuscules. Nul doute que l'inventivité des *writers* va toujours leur permettre de trouver le moyen d'adapter l'œuvre à des conditions de créations nouvelles.

## 2. Pistes à explorer

Dans les limites de ce travail, nous n'avons pu étudier que les relations entre formes et supports en ville de la Chaux-de-Fonds. Il serait passionnant de pouvoir élargir géographiquement le cadre de recherche pour comprendre comment chaque territoire peut avoir ses propres supports, ses propres particularités et, par conséquent ses propres formes. Il suffit de jeter un œil sur les graffiti du centre de Neuchâtel pour se rendre compte que des différences capitales existent entre cette ville et celle qui nous a servi de cadre de recherche. Sans entrer trop dans les détails, les graffs illégaux sont beaucoup plus nombreux à Neuchâtel, et ce dans des endroits extrêmement en vue comme les rues piétonnes de la vieille ville ou la ruelle Vaucher qui mène à la gare (Ill. 223). Si la quasi-totalité des œuvres illégales récentes de la Chaux-de-Fonds sont des tags, cela ne semble donc pas du tout être le cas à Neuchâtel. Les *writers* eux-même sont d'ailleurs

conscients de cette différence et en sont parfois attristés<sup>316</sup>. Si l'on ajoute à cette réalité le fait que bien des artistes travaillent dans les deux villes parallèlement et qu'il y produisent des œuvres parfois fort différentes (Ill. 113 à La Chaux-de-Fonds et Ill. 224 à Neuchâtel) on comprend que les conditions de création liées au lieu sont capitales. Comme l'explique le caporal Paillard<sup>317</sup>, la politique répressive est plus stricte à la Chaux-de-Fonds et plusieurs artistes tentent de s'exiler, au moins pour produire des œuvres illégales, dans le bas du canton. Ainsi, le nombre total de graffiti hip-hop à la Chaux-de-Fonds est bien moins élevé qu'à Neuchâtel. Par conséquent, le besoin de s'afficher dans des endroits très en vue, avec des formes qui doivent être réalisées rapidement tout en s'assurant d'être remarquées le plus possible, est davantage ressenti à Neuchâtel que dans la cité horlogère. Les lieux saturés, à la Chaux-de-Fonds, sont des endroits où le graffiti est toléré, alors qu'à Neuchâtel, même des rues ne bénéficiant d'aucune protection juridique le sont. C'est pourquoi, alors qu'on a tendance dans le premier cas à vouloir se démarquer par une certaine originalité, on doit se contenter, dans le deuxième, d'agrandir au maximum son lettrage pour être remarqué. Là encore, seule la compréhension du support et des conditions qui y sont rattachées peuvent nous permettre de comprendre véritablement les formes elles-mêmes.

Appliquer les observations que nous avons pu développer au cours de ce travail à un cadre plus large et tenter d'établir un certain nombre de recoupements entre des œuvres éloignées géographiquement mais répondant à des supports de même type serait sans aucun doute une entreprise passionnante. S'intéresser aux relations entre formes et supports à une plus large échelle, géographiquement ou historiquement, serait certainement une façon d'apporter un développement intéressant à l'étude du graffiti hip-hop qui n'en est encore qu'à premiers balbutiements.

---

<sup>316</sup> Sur le forum du site EVAZION GRAFFIK, on peut lire : "dommage que Chaux-de-Fonds ne soit pas aussi bien défoncée et aussi souvent qu'en bas...".

<sup>317</sup> ANNEXE 3, questions 41 et 42.

**Bibliographie**

AERO 2003 :

<http://membres.aero.fr/affiche2.php3?id=733>, 2003.

ARTCRIME 2003 :

[www.graffiti.org](http://www.graffiti.org), 2003.

ANARCHIE UND AEROSOL 1995 :

*Anarchie und Aerosol, Wandsprüche und Graffiti 1980-1995*. Catalogue de l'exposition, Baden, Historisches Museum, Baden, 24. August bis 17. Dezember 1995, Wettingen : Beluga Verlag, 1995.

ANARCHIE UND AEROSOL SITE :

<http://www.update.ch/beluga/graf/baden.html>, 2003.

ASSASSIN 1993 :

Assassin, *Le futur que nous réserve-t-il ?*, Paris : Assassin Productions/Delabel, 1993.

AZIZE 1973 :

Azize, Mohamed, *La calligraphie arabe*, Tunis : Société tunisienne de diffusion, 1973.

BAZIN 1995 :

Bazin, Hugues, *La culture hip-hop*, Paris : Desclée de Brouwer, 1995.

BELTING 1989 :

Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte ?*, München : Deutscher Kunstverlag, 1983 ; fr. *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. par J.-F. Poirier et Y. Michaud. Nîmes : J. Chambon, 1989.

BISCHOFF 2000 :

Bischoff, Gautier, ECR, Malland, Julien, *Kapital, Un an de graffiti à Paris*, Paris : Editions alternatives, 2000.

BOJORQUEZ :

Bojorquez, Chaz, "Graffiti is art", [http://home.lacn.org/lacn/neigh\\_views/chaz/cbojorquez1.html](http://home.lacn.org/lacn/neigh_views/chaz/cbojorquez1.html), 2002.

BOMBING AND BURNING 1999 :

*[bombing & burning], Kunsthistorische Versuche zur Ästhetik des HipHop-Graffiti*, Forschungsgruppe Graffiti an der Universität Zürich, Sous la direction de Michael Dumkow, Berlin : zip, 1999.

BOSMANS ET THIEL 1995 :

Bosmans, Bart, Thiel, Axel, *Guide to Graffiti-Research*, Gent : Graffiti Jeugdendienst, 1995.

CASTLEMAN 1982 :

Castleman, Craig, *Getting Up, Subway Graffiti in New York*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1982.

CDF FORCE :

*CDF force : magazine hip hop*, réalisé par un groupe de jeunes de La Chaux-de-Fonds, supervisé par le Centre d'Animation et de Rencontre, La Chaux-de-Fonds : Centre d'animation et de rencontre, 1992-1994.

CDF FORCE 1992 :

*CDF force : magazine hip hop*, réalisé par un groupe de jeunes de La Chaux-de-Fonds, supervisé par le Centre d'Animation et de Rencontre, La Chaux-de-Fonds : Centre d'animation et de rencontre, No 3, 1992.

COOPER ET CHALFANT 1984 :

Cooper, Martha, Chalfant Henry, *Subway Art*, London : Thames and Hudson Ltd, 1984.

CHALFANT ET PRIGOFF 1987 :

Chalfant, Henry, Prigoff, James, *Spraycan art*, London : Thames and Hudson Ltd, 1987.

CHEECHWIZARD 2003 :

[www.cheechwizard.com](http://www.cheechwizard.com), 2003.

DAIM 2003 :

<http://www.daim.org>, 2003.

DANTO 1992 :

Danto, Arthur, *Beyond the brillo box : the visual arts in post-historical perspective*, New York : Farrar Straus Giroux, 1992 ; fr. *Après la fin de l'art*, trad. par Claude Hary-Schaeffer, Paris : Edition du Seuil, 1996.

DANTO 1996 :

Danto, Arthur, *After the end of art : contemporary art and the pale of history*, Princeton : Princeton University Press, 1996 ; fr. *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, trad. par Claude Hary-Schaeffer, Paris : Edition du Seuil, 2000.

DESSINS SUR NEIGE 2003 :

“Dessins sur neige“, dans : *L'Impartial*, Lundi 10 février 2003, p. 6.

DICTIONNAIRE HACHETTE 2002 :

*Dictionnaire Hachette, Edition 2003*, Paris : Hachette livre 2002.

DIEDERICHSEN 1992 :

Diederichsen, Diedrich, “Here Is Something You Can't Understand“, dans : *Parkett*, 33, 1992, pp. 113-115.

DRUCKER 1995 :

Drucker, Johanna, *The Alphabetic Labyrinth, The Letters in History and Imagination*, London : Thames and Hudson, 1995.

DUMKOW 1999 :

Dumkow, Michael, “Zur Ästhetik der Hip-Hop-Graffiti“, dans : *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, Zürich, 1999, pp. 236-250.

EVAZION GRAFFIK :

[www.evaziongraffik.fr.st](http://www.evaziongraffik.fr.st), 2003.

FICHE DE PRESENTATION DE SOY 2003:

[www.objectifreussir.ch/fr/cadre\\_repertoire/culture/peintre\\_sculpteurs/gaetan/gaetan.html](http://www.objectifreussir.ch/fr/cadre_repertoire/culture/peintre_sculpteurs/gaetan/gaetan.html), 2003.

FARRELL 1994 :

Farrell, Susan, “Graffiti Q & A“, Art Crimes, 1994, [www.graffiti.org/faq/graffiti\\_questions.html](http://www.graffiti.org/faq/graffiti_questions.html), 2003.

FISCHER 1986 :

Fischer, Hervé, “Ecriture phonétique et pictogramme dans les bandes dessinées“, pp. 225-232, dans : *La Bande Dessinée et la culture visuelle, Comics and Visual Culture, Research Studies*

*from ten Countries*, New York : Saur, 1986.

FRAENKEL 1992 :

Fraenkel, Béatrice, *La signature, genèse d'un signe*, Paris : Gallimard, 1992.

FROLET 1982 :

Frolet, Elisabeth, "Abstractions et Calligraphie, période 1950-1970", dans : *Colóquio artes*, 52, 1982, pp. 28-41.

GILLER 1997 :

Giller, Sarah, Graffiti : "Inscribing Transgression on the Urban Landscape", 1997, [www.graffiti.org/faq/giller.html](http://www.graffiti.org/faq/giller.html), 2003.

GOLDSTEIN ET PERROTTA 1991 :

Goldstein, Joël, Perrotta, Alexandre, *Let's move, let's tag !*, Genève : I.E.S., 1991.

GOTTLIEB 1976 :

Gottlieb, Carla, "Addendum à l'art de la signature : La Signature au XX<sup>e</sup> siècle", dans : *Revue de l'art*, 34, 1976, pp. 70-80.

GRAFFITI AND STREET ART 1991 :

"Graffiti & Street Art", dans : *Kunstforum*, 112, 1991, pp. 306-307.

GRAINVILLE ET XURIGUERA 1993 :

Grainville, Patrick, Xuriguera, Gérard, *Mathieu*, Paris : Nouvelles éditions françaises, 1993.

HANDLOIK 1990 (1) :

Handloik, Volker, "Streetwork I", dans : *Kunstforum international*, 109, 1990, pp. 249-253.

HANDLOIK 1990 (2) :

Handloik, Volker, "Streetwork II", dans : *Kunstforum international*, 109, 1990, pp. 255-261.

HENKEL, DOMENTAT et WESTHOFF 1993 :

Henkel, Oliva, Domentat, Tamara, Westhoff, René, *Spray City, Graffiti in Berlin*, Berlin : Monade, 1994.

HIGH AND LOW 1991:

*High & Low, Modern art, Popular culture*. Catalogue de l'exposition, New York, The Museum Of Modern Art, Chicago, The Art Institute, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1990-1991, New York : Harry N. Abrams, cop., 1990.

HISTOIRE DU JEU VIDEO 2003 :

"Une histoire du jeu vidéo en tant qu'art", <http://polygonweb.online.fr/fhistoi.htm>, 2003.

HISTORY PART 2 2001 :

"History part 2", 2001, <http://www.at149st.com/hpart2.html>, 2003.

HÜBL 1984 :

Hübl, Michael, "In den alten Hallen soll alles gefallen", dans : *Kunstforum International*, 73/74, 1984, pp. 186-193.

JA 1997 :

Ja, Yoon, Devautour, Paul, "Total Recall, de la signature au signet", dans : *Quelles mémoires pour l'art contemporain, actes du XXXe congrès de l'association internationale des critiques d'art*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1997, pp. 33-46.

JACOB 1996 (1) :

Jacob, Günther, "Kunst, die siegen hilft !", dans : *Kunstforum international*, 134, 1996, pp. 132-139.

JACOB 1996 (2) :

Jacob, Günther, "Hip Hop als Zwischen-Fall in der Popkultur", dans : *Kunstforum international*, 134, 1996, pp. 172-176.

JACOBSON 1996 :

Jacobson, Staffan, *Den spraymålade bilden, Graffitimåleriet som bildform, konströrelse och läroprocess*, Lund : Aerosol Art Archives, 1996.

JACOBSON DICTIONARY :

Jacobson, Staffan, "The International Dictionary of AerosolArt",  
<http://www.travel.to/graffiti/>, 2002.

JANSON 1982 :

Janson, Horst Woldemar, "Form follows function – or does it ?", dans : *Modernist design theory and the history of art*, Maarsen : Gary Schwartz, 1982, pp. 3-38.

JOUET 2001 :

Jouet, Jacques, "Si un bruit te gêne, écoute-le, Si un tag te gêne, regarde-le, Si les tags et autres bombages sont un ornement de la ville...", dans : *L'architecture aujourd'hui*, 333, 2001, pp. 110-115.

LA SIGNATURE EMBLEMATIQUE 1974 :

"La signature emblématique", dans : *Revue de l'Art*, 26, 1974, pp. 31-32.

LANI-BAYLE 1993 :

Lani-Bayle, Martine, *Du tag au graff'art, Les messages de l'expression murale graffitée*, Marseille : Edition Hommes & Perspectives S.A., 1993.

LEBENSZTEJ 1974 :

Lebensztej, Jean-Claude, "Esquisse d'une typologie", dans : *Revue de l'Art*, numéro 26, 1974, pp. 46-56.

LECOQ 1974 :

Lecoq, Anne-Marie, "Apelle et Protogène : la signature-ductus", dans : *Revue de l'Art*, 26, 1974, pp. 46-47.

LE GRAND ROBERT 2001 :

*Le Grand Robert de la langue française*, Paris : Dictionnaires le Robert, 2001.

LEMOLLE 1988 :

LeMollé, Roland, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « Vite »*, Grenoble : Ellug, 1988.

LE MUSEE CANNIBALE 2002 :

*Le musée cannibale*, textes réunis et édités par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr à l'occasion de l'exposition, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2002-2003, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 2002.

LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ 2000 :

*Le petit Larousse illustré*, 2001, Paris : Larousse/HER, 2000.

LUNA 1995 :

Luna, Jeremiah, "Eradicating the Stain : Graffiti and Advertising In Our Public Spaces", *Bad Subjects*, 20, 1995.

LUNATIC 2000 :  
Lunatic, *Mauvais Œil*, Paris : Warner Music, 2000.

MARKBODE 2003 :  
[www.markbode.com/site/graffiti.html](http://www.markbode.com/site/graffiti.html), 2003.

MASSOUDY 2002 :  
Massoudy, Hassan et Isabelle, *L'ABCdaire de la Calligraphie arabe*, Paris : Flammarion, 2002.

MATHIEU 1969 :  
*Mathieu*. Catalogue de l'exposition, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 1969, Rennes : Maison de la culture, 1969.

MILLER 1991 (1) :  
Miller, Ivor, "Guerilla Artists of New York City", 1991, [www.aerosolkingdom.com](http://www.aerosolkingdom.com), 2003.

MILLER 1991 (2) :  
Miller, Ivor, "Night Train : The Power That Man Made", 1991, [www.aerosolkingdom.com](http://www.aerosolkingdom.com), 2003.

MILLER 1994 :  
Miller, Ivor, "Creolizing for Survival in the City", 1994, [www.aerosolkingdom.com](http://www.aerosolkingdom.com), 2003.

MILLER 2000 :  
Miller, Ivor, L., "Piecing : The Dynamics of Style", 2000, [www.aerosolkingdom.com](http://www.aerosolkingdom.com), 2003.

MILLER 2002 :  
Miller, Ivor L., *Aerosol Kingdom, Subway painters of New York City*, Jackson, Canada : University Press of Mississippi, 2002.

MOUFARREGE 1982 :  
Moufarrege, Nicolas A., "Lightning strikes (not once but twice) : an interview with graffiti artists", dans : *Arts Magazine*, 57, 1982.

NEUMANN 1986 :  
Neumann, Renate, *Das wilde Schreiben : Graffiti, Sprüche und Zeichen am Rand der Strassen*, Essen : Verlag Die Blaue Eule, 1986.

NUMERO 6 1997 :  
"No 6", dans : *Radikal*, 6, 1997, pp. 64-66.

PFORTE 1974 :  
Pforte, Dietger, *Comics im ästhetischen Unterricht*, Frankfurt am Main : Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1974.

POKEMON 2003  
<http://www.chez.com/pokemonjotho/Test/test%20jaune.htm>, 2003.

POSCHARDT 1996 :  
Poschardt, Ulf, "Hip-Hop-Kultur", dans : *Kunstforum international*, 134, 1996, pp. 100-101.

RAMMELLZEE 2000 :  
Rammellzee, "Iconic Treatise on Gothic Futurism", 2002,  
<http://www.afrofuturism.net/text/Manifestos/Rammellzee01.html>, 2003.

RIOUT 1985 :

Riout, Denys, *Le livre du graffiti*, Paris : Editions Alternatives, 1985.

RUTTI 2001 :

Rutti, Marcel, *Trompe-l'oeil en pays neuchâtelois et ailleurs, hier, aujourd'hui et...*, Neuchâtel : Nouvelle revue neuchâteloise, no 69, 2001.

SCHAEFER-WIERY :

Schaefer-Wiery, Susanne, "Graffiti and Art", [http://graffiti.netbase.org/ifg\\_kunst\\_e.htm](http://graffiti.netbase.org/ifg_kunst_e.htm), 2003.

SCHIMMEL 1990 :

Schimmel, Annemarie, *Calligraphy and islamic culture*, London : I.B. Tauris & Co Ltd, 1990.

SCHLUTTENHAFNER 1994 :

Schluttenhafner, Pit, Klaussenborg, Rainer, *Graffiti Art, Deutschland-Germany*, Berlin : Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1994.

SCRED CONNEXION 2000 :

Scred Connexion, *Scred Selexion 99-2000*, Paris : Chronowax, 2000.

SHERIFF FAIT-MOI PEUR 2003 :

<http://perso.wanadoo.fr/cobhan/html/sheriff.htm>, 2003.

SHUSTERMAN 1996 :

Shuserman, Richard, "Populäre Kultur verbessert, verstärkt und erleichtert das Leben", dans : *Kunstforum international*, 134, 1996, pp. 168-171.

SITE 2003 :

[www.2300graffiti.fr.fm](http://www.2300graffiti.fr.fm), 2003.

SKIDS 2003 :

[www.r-otten-s.de/punk/gruppen.htm](http://www.r-otten-s.de/punk/gruppen.htm), 2003.

SOY ET RYDOK 2000 :

"Soy et Ridok, Graffitis ART", dans : *Journal du centre culturel neuchâtelois*, No 261, 2000, p. 3.

STAHL 1990 :

Stahl, Johannes, *Graffiti : zwischen Alltag und Ästhetik*, München : scaneg, 1990.

STIENNON 1973 :

Stiennon, Jacques, *Paléographie du Moyen Age*, Paris : Armand Colin, 1973.

STIENNON 1995 :

Stiennon, Jacques, *L'écriture*, Turnhout : Brepols, 1995.

STOWERS 1997 :

Stowers, George C., "Graffiti Art : An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art", 1997, [www.graffiti.org/faq/stowers.html](http://www.graffiti.org/faq/stowers.html), 2003.

STYLE ONLY WORKGROUP 1996 :

Style Only Workgroup, *Theorie des Style*, München : 1996.

SUTER 1998 :

Suter, Beat, von Koeding Sigi, *Swiss Graffiti, Graffiti aus der Schweiz*, Neumarkt : Editions Aragon, 1998.

THEVOZ 1991 :

Thévoz, Michel, "Outside USA : Ghetto art", dans : *Kunstforum international*, 112, 1991, pp. 314-325.

TIGHT 1996 :

Tight, IGT Armada, *Style, (R)evolutions of Aerosol Linguistics*, Viterbo : Nuovi Equilibri s.r.l., 1996.

VAN TREECK 2001 :

van Treeck, Bernhard, *Das Grosse Graffiti-Lexikon*, Berlin : Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001.

VINCENS-VILLEPREUX 1994 :

Vincens-Villepreux, Alice, *Ecritures de la peinture, pour une étude de l'œuvre de la signature*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

VULBEAU 1992 :

Vulbeau, Alain, *Du tag au tag*, Paris : Desclée de Brouwer, 1992.

WASTIAU 2000 :

Wastiau, Boris, *Exit Congo Museum*, Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, 2000.

WÖLFFLIN 1915 :

Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München : F. Bruckmann, 1915 ; fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, trad. par Claire et Marcel Raymond, Brionne : G. Monfort, 1986.

WOODWARD 1999 :

Woodward, Jason Dax, "How to read graffiti", 1999,  
<http://www.oneeighththree.com/html/kasinomasterpaper/paper.htm>, 2003.

WRITING ON :

"Writing on", <http://www.emory.edu/ALTJNL/Articles/Graffiti/graf1.html>, 2003.

Université de Neuchâtel  
Faculté des lettres et sciences humaines

## **Le graffiti hip-hop à La Chaux-de-Fonds : Entre supports et formes**

Volume 2 : Illustrations et annexes

Olivier Desvoignes  
Rue du Nord 69  
2300 La Chaux-de-Fonds

Mémoire de licence en histoire de l'art sous la direction du Professeur Pascal Griener, avril 2003

**Liste des illustrations** **1**

---

**Illustrations** **16**

---

***Annexe 1*** **55**

---

Catalogue des graffs de La Chaux-de-Fonds

***Annexe 2*** **57**

---

Carte des graffs de la Chaux-de-Fonds

***Annexe 3*** **59**

Transcription de l'entretien avec le caporal Paillard  
de la police cantonale à la Chaux-de-Fonds,  
13 décembre 2002

***Annexe 4*** **66**

---

Liste des prix de l'exposition *XPO SPRAY* de Soy et Rydok,  
Galerie du Pommier, du 19 mai au 31 août 2000

## **Illustrations**



Illustration 01 : Inconnu, "STOKE", 1993, dessin sur papier.



Illustration 02 : Soy, peinture en spray sur béton, 150X630cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 03 : Inconnu, "ESCROC 02", 2002, peinture en spray sur pierre, 16X100, rue de l'Avenir.



Illustration 04 : Biz, "BIZ", peinture en spray sur crépi, 30X20cm, rue Jacquet-Droz.



Illustration 05 : Soy, "SOY SOY", peinture en spray sur béton, 300X700, rue Daniel-Jeanrichard.



Illustration 06 : Archer, "ARCH", 2002, peinture en spray sur béton, 160X180, terrain vague de la rue de la Ronde. Graff et détail.



Illustration 07 : Biz, "BIZART", peinture en spray sur crépi, 20X40cm, rue de la Serre.



Illustration 09 : Soy, détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 30X30cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 08 : Inconnu, "BAB'ART", feutre indélébile sur plaque "éternit", 25X40cm, rue Numa-Droz.



Illustration 10 : Pablo Picasso, *Les demoiselles du bord de Seine (d'après Courbet)*, 1950, huile sur contreplaqué, 100,5X201cm, Bâle, Offentliche Kunstssammlung Basel, Kunstmuseum.



Illustration 11 : Mathieu, Georges, *Arabesques*, 1956, Huile sur toile, 97 X 195 cm. Coll. privée.



Illustration 12 : Vue d'ensemble du terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 13 : Passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 14 : Terrain de basket-ball du collège Numa-Droz.



Illustration 15 : Cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.



Illustration 16 : Rue de la Ronde.



Illustration 17 : Rue Charles-Edouard Guillaume.



Illustration 18 : Voie de chemin de fer depuis le Grand-Pont.



Illustration 19 : Nosb, "NOSB", peinture en spray sur train, 180X570cm, gare des marchandises.



Illustration 20 : UNO, "UNO", feutre indélébile sur panneau de signalisation, 15X30cm, rue Jacquet-Droz.

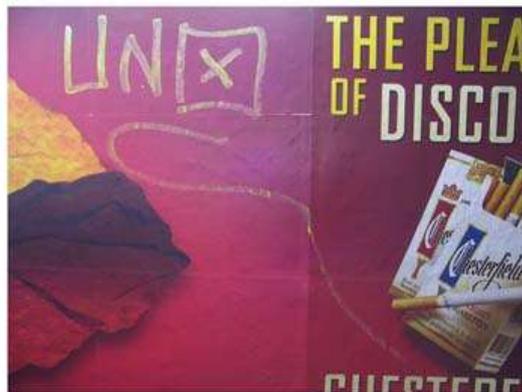


Illustration 21 : UNO, "UNO", 2003, feutre indélébile sur affiche, 80X100cm, gare CFF.



Illustration 22 : Inconnu, "ORELY", 2003, feutre indélébile sur affiche, 20X50cm, gare CFF.



Illustration 23 : UNO, "PIGS UNO", février 2003, peinture en spray sur neige, 150X520, rue Jardinière.



Illustration 24 : Archer, "ARCH", février 2003, peinture en spray sur neige, 150X500cm, rue de la Paix.



Illustration 25 : UNO, février 2003, peinture en spray sur neige, 100X250cm, rue du Nord.



Illustration 26 : Tenko, Archer, "TENKO ARCH", février 2003, peinture en spray sur neige, 150X500cm, Grande Fontaine.



Illustration 27 : Tenko, "TENKO UNO", février 2003, peinture en spray sur neige, 40X200cm, avenue Léopold-Robert.



Illustration 28 : Scote, "SCOTE ONCE AGAIN", peinture en spray sur béton, 40X75cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 29 : Scote, "SCOTE", 2001, peinture en spray sur béton, 100X300cm, rue de la Ronde.



Illustration 31 : Rue de la Ronde.



Illustration 33 : Cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.



Illustration 30 : Rocn, Menar, Ogl, "ROCN, MENAR, OGL", peinture en spray sur pierre, 20X30cm 3 fois, rue du Parc.



Illustration 32 : Scote, "SCOTE", peinture en spray sur béton, 160X450. Graff et détail.

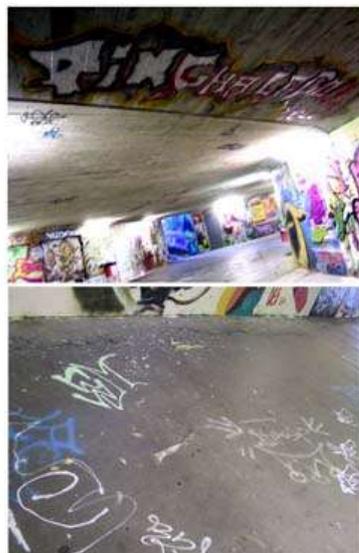


Illustration 34 : Plafond et sol du passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 35 : Rue de la Ronde 37.



Illustration 36 : Inconnu, "C'ETAIT BEAU", peinture en spray sur béton, 40X130cm, rue du Manège.



Illustration 37 : Inconnu, "FUCK TOY !!!!!", peinture en spray sur béton, 20X40cm, passage souterrain du Grand-pont.



Illustration 38 : Inconnu, "TOY", 20X35cm, peinture à l'eau "poska" sur béton, cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.



Illustration 39 : Inconnu, "TOY", 15X15cm, rue du Maire Sandoz.



Illustration 40 : Scote, "CDFORCE NICK TOUT !! YO SCOTE", peinture en spray sur béton, 60X60cm, chemin du Grillon.



Illustration 41 : Soy, Kesh, "SOY KESH KESH", 2002, peinture en spray sur béton, 200X650cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 42 : Soy, "SOY SOY", photo prise en 2001, peinture en spray sur béton, 200X1200cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 43 : Enoz, Azur, "EASY", 15 novembre 1988, peinture en spray sur béton, 170X210cm, rue des Entrepôts.



Illustration 44 : Yannick, Roudy, ladio, Pierrot, David, "SKATE", 1988, peinture en spray sur béton, 180X430cm, avenue des Marchandises.



Illustration 45 : Soy, détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 30X25cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 46 : Tenko, détail d'un graff, 1996, peinture en spray sur béton, 60X70, Bonne Fontaine.



Illustration 47 : Soy, 1995, peinture en spray sur béton, 160X210cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 48 : Soy, 2 détails d'un graff, peinture en spray sur béton, 12X30cm et 180X75cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 49 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 15X15cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 50 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 6X30cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 51 : Mur du passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 52 : L'un des murs du terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 53 : L'un des murs de l'avenue des Marchandises.



Illustration 54 : Groupe de graffeurs travaillant sur la même œuvre, Reitschule, Berne, 2003.



Illustration 55 : Deko, Nobsek, Sade, Tenko, "SWISS FRANCE DINO CHRIS CORNELIA FRELY", 1996, peinture en spray sur béton, 200X80, rue des Régionaux.



Illustration 56 : Inconnu "BIEL", peinture en spray sur crépi, 80X110cm, avenue des Marchandises.



Illustrations 57 : CMC, "CMC 1020", feutre indélébile sur crépi, 10X20cm, rue du Docteur-Coullery.



Illustrations 58 : Soy, "SOY", peinture en spray sur crépi, 15X20cm, rue de la Ronde.



Illustrations 59 : Soy, "SOY", 2002, peinture en spray sur béton, 180X480cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustrations 60 : Inconnu, "2300 CDF CDF", peinture en spray sur crépi, 60X150cm, rue de la Ronde.



Illustration 62 : Soy, "SOY", détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 100X200cm, rue Daniel-Jeanrichard.



Illustration 61 : Tenko, Obsek, Del, Sade, Esprioz, Kamlose, "RIZ MIAM RACL TENKO TENK", 1996, peinture en spray sur béton, 190X2500cm, Bonne Fontaine.



Illustration 63 : Soy, "SOY", détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 200X500cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 64: Soy, "ASG", 1997, peinture en spray sur crépis, 180X210cm, rue des Entrepôts.



Illustration 65 : Soy, "ASG", peinture en spray sur briques, 170X430cm, rue des Entrepôts.



Illustration 66 : Soy, "SOY 02", 2002, feutre indélébile sur verre, 16X18cm, rue de la Ronde.



Illustration 67 : Soy, "SOY", 2002, peinture en spray sur béton, 220X500cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 68 : Thor, "THOR 1", peinture en spray sur pierre, 30X80cm, rue du Grenier.



Illustration 69 : Scote, "SCOTE 1", feutre indélébile sur acier, 10X15cm, gare CFF.



Illustration 70 : Kosh, "KOSH 1", feutre indélébile sur acier, 15X20cm, Gare CFF.



Illustration 71 : Cosh, "COSH", peinture en spray sur crépi, 40X30cm, avenue des Marchandises.



Illustration 72 : Tsar, "TSAR", peinture en spray sur crépi, 25X40cm, rue du Parc.



Illustration 73 : Rydok, "RDK", 10X8cm, feutre indélébile sur béton, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 74 : Autographe du Sultan Mohamed le Conquérant.



Illustration 75 : Inconnu, peinture en spray sur béton, 15X30cm et 13X25cm, passage souterrain du Grand-Pont.

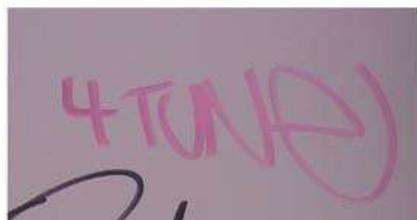


Illustration 76 : 4 Tune, "4 TUNE", feutre indélébile sur crépi, 8X18cm, place du marché.



Illustration 77 : Haïne, "HAÏNE", "HAÏNER", peinture en spray sur crépi, 15X20cm et 20X50cm, rue de Bel-Air.



Illustration 78 : Soy, "SOYONE", feutre sur autocollant, 6X11cm, rue de la Ronde.



Illustration 79 : Scote, "SCOTE SCOTE SCOTE", peinture en spray sur béton, 55X35cm, chemin du Grillon.



Illustration 80 : Tenco (Tenko), "TENCO 1", peinture en spray sur béton, 30X25cm, boulevard des Eplatures.



Illustration 81 : Inconnu, "296", peinture en spray sur crépi, 30X30cm, rue du Parc.



Illustration 82 : Inconnu, "218", peinture en spray sur crépi, 20X25cm, rue du Parc.



Illustration 83 : Inconnu, "307", "367", feutre indélébile et peinture en spray sur béton, 60X10cm, rue de la Ronde.



Illustration 84 : Inconnu, Tag accompagné de "2300", feutre indélébile sur métal, 30X35cm, rue des Terreaux.

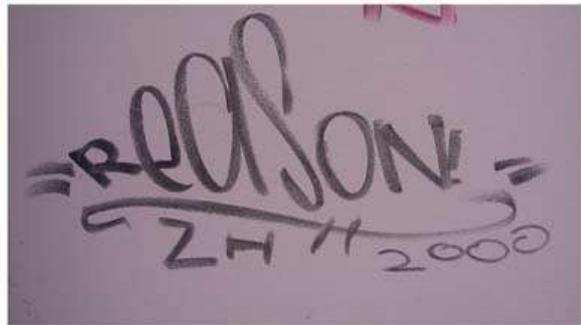


Illustration 85 : Inconnu, "REASON ZH 2000", 2000, 15X30, feutre indélébile sur crépi, place du Marché.



Illustration 86 : Soy, "SOYONE", peinture en spray sur pierre, 30X25cm, rue du Collège.



Illustration 87 : Mala 2, "MALA 2", peinture en spray sur bois, 35X80cm, rue de la Ronde.



Illustration 88 : Inconnu, "GEEOA", feutre indélébile sur béton, 18X15cm, cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.



Illustration 89 : Mar, "MAR", peinture en spray sur béton, 45X25cm, avenue des Marchandises.



Illustration 90 : Inconnu, feutre indélébile sur bois, 35X45cm, Rue de la Ronde.



Illustration 91 : Zora, "ZORA U.L.", peinture en spray sur béton, 15X20cm, boulevard des Eplatures.



Illustration 92 : Krie, "KRIE", peinture à l'eau "poska" sur affiche, 30X35cm, gare CFF.



Illustration 93 : Keith Haring, *Growing*, 1988, Screenprint, 76 X 101,5cm.



Illustration 94 : Sil, "SIL", 1996, peinture en spray sur crépi, 20X40cm, rue de la Ronde.



Illustration 95 : Noma, "NOMA", feutre indélébile sur métal, 25X6cm, cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.



Illustration 96 : Soy, "SOY", peinture en spray sur crêpi, 12X14cm, rue de la Ronde.



Illustration 97 : Inconnu, feutre indélébile sur pierre, 10X20cm, place du marché.

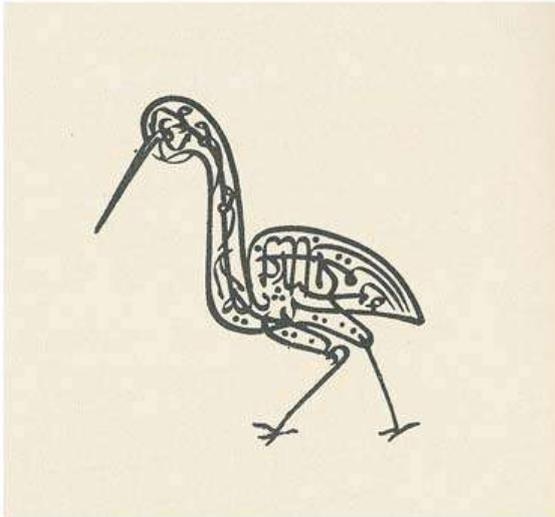


Illustration 98 : Composition calligraphique en forme d'oiseau.



Illustration 99 : Publicité Migros accompagnée du slogan "Le M est à l'Expo. 02 !".



Illustration 100 : Cosh, "COSH" et "COS", peinture en spray sur crêpi, 50X60cm et 50X75cm, avenue des Marchandises.



Illustration 101 : Tsar, "STAR" et "TSAR", peinture en spray sur crêpi, 30X35cm et 25X40cm, rue du Parc.



Illustration 102 : Inconnu, "367 367 367 367 367 367", peinture en spray sur crépi, 30X300cm, rue du Stand.



Illustration 103 : Nek, "NEK NEK NEK NEK NEK NEK NEK NEK NEK 2 NEK 2 CARTONE", peinture en spray sur crépi, rue des Entrepôts.



Illustration 104 : Inconnu, "IRK CREW", peinture en spray sur train, 60X240cm, gare des marchandises.



Illustration 105 : Toiles sprayées par Soy, dans une vitrine de la rue de la Ronde.



Illustration 106 : Inconnu, peinture en spray sur crépi, 70X100cm, gare CFF.



Illustration 107 : Skeme, "SCAB II", 1981.



Illustration 108 : Mad, "MAD", 1982.

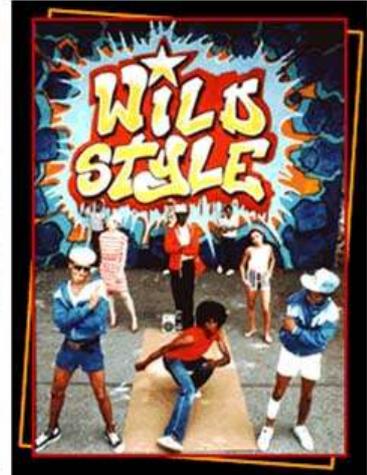


Illustration 109 : Affiche du film "Wild Style".



Illustration 110 : Sena, livret du CD "Le Vlème Sens" du groupe de rap suisse Sens Unik, Lausanne : Unik Records, 1991.



Illustration 111 : Dzeta, "ZEA", détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 220X250cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 112 : Soy, "SOY", détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 170X200cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 113 : UNO, peinture en spray sur crépi, 180X320cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 114 : Inconnu, "DTL", peinture en spray sur crépi, 45X75cm, rue des Entrepôts.

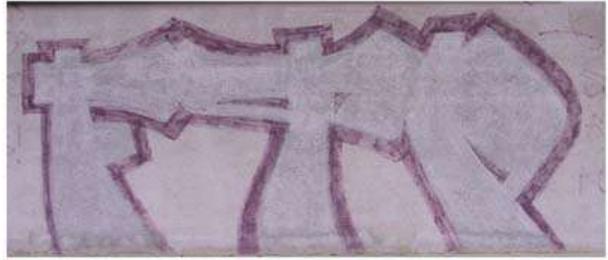


Illustration 115 : Inconnu, "FTP", peinture en spray sur crépi, 60X90cm, rue des Entrepôts.



Illustration 116 : Kdim, "KDIM", détail d'un graff, 1996, peinture en spray sur béton, 190X650cm, Bonne Fontaine.



Illustration 117 : Georges Mathieu au travail : Les premiers signes de Macumba.



Illustration 118 : Stick, "STICK", 2002, peinture en spray sur béton, 200X320, terrain vague de la rue de la Ronde.

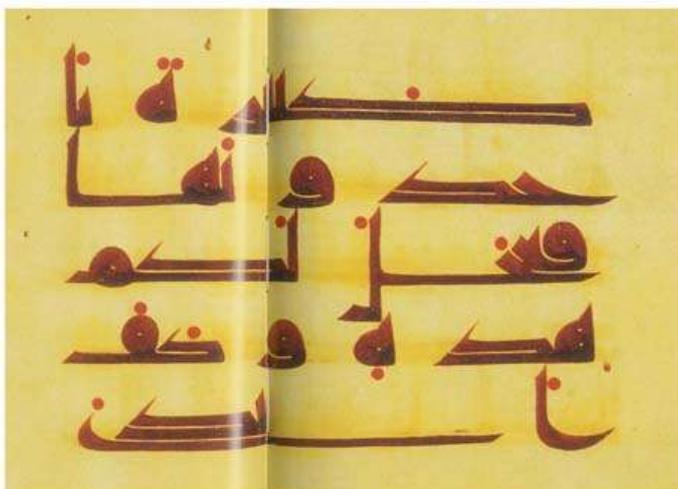


Illustration 119 : Feuillet de Cran en style Koufi, sur parchemin, IXe-Xe siècles, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Illustration 120 : Scotte, "SCOTE", peinture en spray sur béton, 200X350cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 121 : DW, "DW", peinture en spray sur béton, 180X480cm, chemin du Grillon.



Illustration 122 : Kaseone, Rekone, "TBS", 2002, peinture en spray sur train, 220X1100 cm, gare des marchandises.



Illustration 123 : Soy, "EKRAZ", détail d'un graff, 1992, peinture en spray sur béton, 100X250cm, rue du Sapin.



Illustration 125 : Twester, 2000, peinture en spray sur crépi, 90X200cm, rue de la Fiaz.

Illustration 124 : Hergé, case d'une bande dessinée de *Tintin*, 6X2cm.



Illustration 126 : Wor, "Corner against curve", 1990, encre sur papier.



Illustration 127 : Capo, Sade, "DINO SADE", juin 1996, peinture en spray sur béton, 190X700, rue des Régionaux.



Illustration 128 : Mir, "PIG", détail d'un graff, peinture en spray sur tôle ondulée, 150X350cm, rue du Commerce.



Illustration 130 : Soy, "SOY", détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 160X200cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 129 : Livre de Kells, vers 700 (Dublin, Trinity College), fo 34. Début de la généalogie du Christ dans l'Évangile selon saint Matthieu.



Illustration 131 : Kesh, "KESH KESH", détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 170X350cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 132 : Dok, "DOK", peinture en spray sur béton, 130X240cm, rue des Entrepôts.

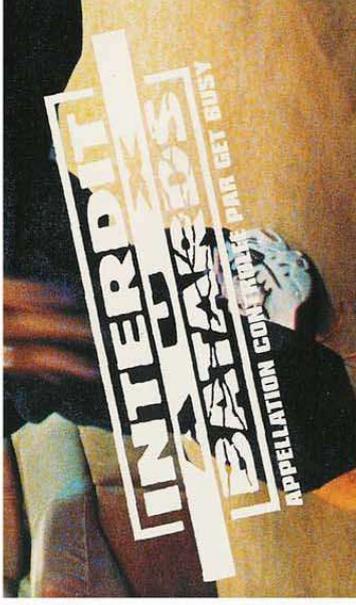


Illustration 133 : Détail de la couverture d'un magazine spécialisé, 3X9,5cm.



Illustration 134 : Siné, "SINE", 1993, dessin sur papier.



Illustration 136 : Soy, "SOY SOY SOY", peinture en spray sur béton, 200X1500cm, passage souterrain du Grand-Pont.

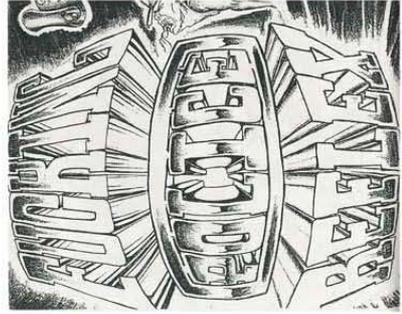


Illustration 137 : UNO, "UNO", 2003, trace au doigt sur la poussière d'un train, 20X70cm, gare CFF.



Illustration 135 : Inconnu, "FUCKING POLICE REFLEX", 1993, dessin sur papier.



Illustration 138 : UNO, "S-KIDS UNO", 2003, impression jet d'encre sur autocollant, 10X7,5cm, gare CFF.



Illustration 139 : Deil, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 200X250cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 140 : Tenko, détail d'un graff, 1996, peinture en spray sur béton, 190X210cm, Bonne Fontaine.



Illustration 141, Nine, Carlos, 4,5X5cm.



Illustration 142 : No 6, Dessin, 1994, techniques mixtes.

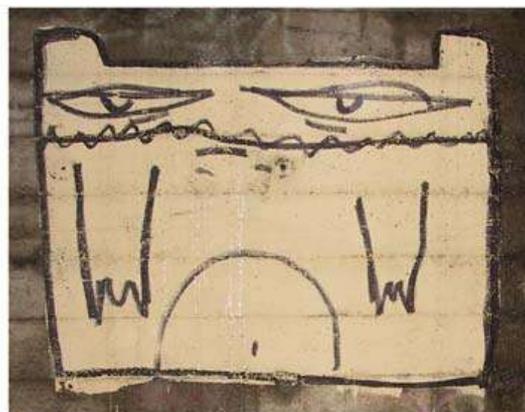


Illustration 143 : UNO, détail d'un graff, peinture en spray, feutre indélébile et dispersion, 45X50cm, rue des Régionaux.



Illustration 144 : Image du jeu vidéo "Pokémon", Nintendo, 2000.



Illustration 145 : UNO, détail d'un graff, février 2003, peinture en spray sur neige, 130X130cm, rue Jardinière.



Illustration 146 : Schulz, Charles M., Dessin de Snoopy.



Illustration 147 : Inconnu, peinture en spray sur métal, 160X80cm, passage des Terreaux.



Illustration 148 : Civiello, illustration tirée de l'album "Igguk", 11X9cm.



Illustration 149 : Image du film "E.T. the Extra-Terrestrial", Steven Spielberg, Universal Pictures, 1982.



Illustration 150 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 180X200cm, rue des Entrepôts.



Illustration 152 : Soy, détail d'un graff, 200X230cm, peinture en spray sur béton, terrain vague de la rue de la Ronde.

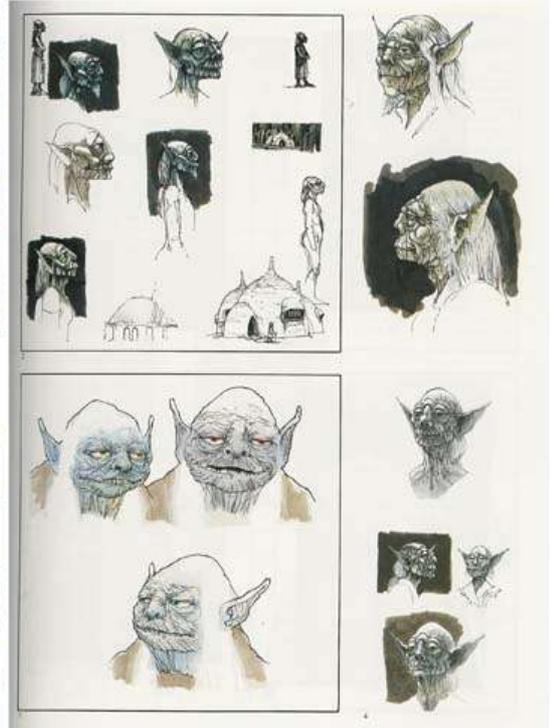


Illustration 151 : Dessin pour le film "La Guerre des étoiles".



Illustration 153 : Photo du groupe de rap américain RUN DMC.



Illustration 154 : Photo du groupe de rap américain NWA.



Illustration 155 : Soy, détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 180X300cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 156 : Photo du groupe de rap D-12.



Illustration 157 : Photo des membres du label de rap Kerozen.



Illustration 158 : Rydok, Dzeta, "ZEA", 2002, peinture en spray sur crépi, 150X350cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 160 : Illustration 100 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 20X60cm, rue Daniel-Jeanrichard.



Illustration 159 : Archer, détail d'un graff, peinture en spray sur crépi, 5X200cm, passage des Terreaux.



Illustration 161 : Archer, "ARCH", peinture en spray sur crépi, 200X650cm, passage des Terreaux.



Illustration 162 : UNO, feutre indélébile sur papier, 25X21cm, rue Jean-Paul-Zimmermann.



Illustration 163 : Image numérique.



Illustration 164 : Soy, détail d'un graff, 14.09.1991, peinture en spray sur béton, 35X30cm, collège de Bellevue.



Illustration 165 : UNO, impression jet d'encre sur autocollant, 10X8cm, place le Corbusier.



Illustration 166 : Soy, "SOY", 2002, peinture en spray sur béton, 120X280cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 167 : Inconnu, "DANTE", 2000, peinture en spray sur béton, 70X160cm, Rue de la Fiaz.

Illustration 168 : Rydok, Dzeta, "RDK ZEA", 2002, peinture en spray sur bois, 180X360, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 169 : Image du jeu "Super Mario World", Nintendo, 1991.



Illustration 170 : Image du jeu vidéo "Mario 64", Nintendo, 1996.



Illustration 171 : UNO, "S. MARIO UNO", 2003, impression jet d'encre sur autocollant, 10X7,5cm, gare CFF.



Illustration 172 : Deil, "DEI", détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 220X400cm, passage souterrain du grand-pont.



Illustration 173 : Remor, "REMOR", peinture en spray sur béton, 220X 400cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 174 : UNO, "UNO", détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 20X20cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 175 : UNO, peinture en spray sur crépi, 170X480cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 176 : Ikea, peinture en spray sur béton, 220X470cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 177 : Scote, "SCOTE", 2001, peinture en spray sur crépi, 220X350cm, chemin du Grillon.



Illustration 178 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 25X40cm, rue Daniel-Jeanrichard.



Illustration 179 : 4tune, Enio, "4 TUNE", "ENIO", feutre indélébile et peinture à l'eau "poska" sur métal, 10X20cm et 12X34cm, rue des Moulins.



Illustration 180 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 20X20cm, rue des Entrepôts.



Illustration 181 : Rydok, détail d'un graff, 1998, peinture en spray sur béton, 18X25cm, terrain de basket, terrain de basket-ball du collège Numa-Droz.



Illustration 182 : Soy, "ONCE A VANDAL ALWAYS A VANDAL !", peinture en spray sur béton, 40X60cm, rue des Entrepôts.



Illustration 183 : Otist, ?, "OTIST SLIP", peinture en spray sur bois, 190X470cm, rue des Régionaux.



Illustration 184 : Biz, "BIZARTRIE", peinture en spray sur crépi, 170X630cm, gare des marchandises.



Illustration 185 : Soy, "ASG CREW", peinture en spray sur crépi, 190X1000cm, avenue des Marchandises.



Illustration 186 : Inconnu, "NICK LA POLICE", peinture en spray sur crépi, 180X900cm, avenue des Marchandises.



Illustration 187 : Tenko, Kdim, "KDIM", 1996, peinture en spray sur béton, 900X190cm. Bonne Fontaine.



Illustration 188 : Acuz, "ACUZSTARK", peinture en spray sur train, 220X1200, gare des marchandises.



Illustration 189 : Inconnu, peinture en spray sur train, 110X700cm, voie CFF la Chaux-de-Fonds-Neuchâtel.



Illustration 190 : Inconnu, gouache sur papier, 42X59,4cm, rue de la Serre.



Illustration 191 : Inconnu, gouache sur papier, 42X59,4cm, rue Daniel-Jeanrichard.



Illustration 192 : Remor, "REMOR", 2003, trace au doigt sur la poussière d'un train, 20X90cm, gare CFF.



Illustration 193 : UNO, "UNO", 2003, trace au doigt sur la poussière d'un train, 25X170cm, gare CFF.



Illustration 194 : UNO, février 2003, peinture en spray sur neige, 130X280, rue Jardinière.



Illustration 195 : Enio, "ENIO", peinture à l'eau "poska", 20X30cm, rue des Moulins.



Illustration 196 : Inconnu, peinture en spray sur bois, 80X80cm, rue de la Ronde.



Illustration 197 : OPM et Haine, "OPM" et "HAINER", peinture en spray sur crépi, 15X20cm et 25X60cm, rue du Maire Sandoz.



Illustration 198 : Inconnu, "SPOK", feutre indélébile sur métal, 120X20cm, passage des Terreaux.



Illustration 199 : Inconnu, "LINE", peinture en spray sur crépi, 50X180cm, rue du Stand.

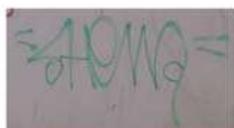


Illustration 200 : Shena, "SHENA", "SHENAONER", peinture en spray sur crépi, 25X50cm et 30X110cm, avenue des Marchandises.



Illustration 201 : Inconnu, "ZERO", feutre indélébile sur plastique, 10X35cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 202 : Inconnu, "367 367" "367 367", peinture en spray sur crépi, 70X40cm et 70X110cm, rue du Marché.



Illustration 203 : Alez, "ALEZ", 2002, peinture en spray sur béton, 100X150cm, cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.



Illustration 204 : Soy, "SOY", vue d'ensemble et trois détails, peinture en spray sur béton, 160X340, 15X70cm, 10X7cm, 20X30cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 205 : Inconnu, "ASM", peinture en spray sur béton, 20X30cm, cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.



Illustration 206 : Inconnu, peinture en spray sur béton, 180X250cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 207 : Inconnu, peinture en spray sur béton, 120X250cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 208 : Inconnu, "CLU/NIK", peinture en spray sur bois, 170X380cm, rue des Terreaux.



Illustration 209 : Noma, "NOMA", "NOMA", feutre indélébile sur métal, 5X25cm et 25X5cm, cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.



Illustration 210 : Soy, peinture en spray sur crépi, 180X50cm, terrain vague de la rue de la Ronde.



Illustration 211 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 4X20cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 212 : Soy, "YO PAILLARD", détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 7X15cm, passage souterrain du Grand-Pont.



Illustration 213 : Soy, "SOYONE", 1992, peinture en spray sur béton, 200X700cm, rue du Sapin.



Illustration 214 : Soy, Rydok, *Evocation du Sud et évocation du Nord*, peinture en spray sur crépi, 180m<sup>2</sup>, façade Est de l'immeuble des Sablons 48, Neuchâtel.

Illustration 215 : Inconnu, "JESUS T'AIME", peinture en spray sur crépi, 200X130cm, rue du Grenier.





Illustration 216 : Exposition de Soy au Festival de l'image sous-marine, 7-8 février 2003, Espace Louis-Agassiz, Neuchâtel.



Illustration 218 : Capture d'écran de la page d'entrée du site neuchâtelois : [www.chez.com/tema](http://www.chez.com/tema), 2003.



Illustration 220 : Daim, "DAIM", 1997, Sculpture en béton, 50x30x30cm.



Illustration 221 : Daim, "DAIM", 1997, eau-forte sur papier, 20X30 cm.



Illustration 217 : Never Crew, exposition "Dalla strada. Viaggio nel mondo dei graffit", Centro d'Arte Contemporanea Ticino, Bellinzona, Eté 1998.



Illustration 219 : Zedz, capture d'écran d'une animation informatique.



Illustration 222 : UNO, feutre indélébile sur papier, décembre 2002, 150X140cm, gare CFF de Neuchâtel.



Illustration 223 : Jazz, "FONKY JAZZ", peinture en spray sur crépi, 190X800cm, ruelle Vaucher, Neuchâtel.



Illustration 224 : UNO, "UNO", peinture en spray sur crépi, 200X800cm, Portes-Rouges, Neuchâtel.

## **Liste des illustrations**

*Remarques :*

*A défaut de titre, le lettrage en majuscules est indiqué entre guillemets, lorsque celui-ci est lisible. Sauf indication contraire, toutes les photographies des tags et graffs chaux-de-fonniers ont été prises entre octobre 2002 et février 2003. Lorsqu'aucune précision n'est donnée, les rues indiquées se trouvent à la Chaux-de-Fonds. Les œuvres présentées n'étant pas toujours faciles d'accès, les mesures sont approximatives.*

Illustration 01 : Inconnu, "*STOKE*", 1993, dessin sur papier. Source : *CDF force : magazine hip hop*, réalisé par un groupe de jeunes de La Chaux-de-Fonds, supervisé par le Centre d'Animation et de Rencontre, La Chaux-de-Fonds : Centre d'animation et de rencontre, 1993, page 19.

Illustration 02 : Soy, peinture en spray sur béton, 150X630cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 135 du catalogue).

Illustration 03 : Inconnu, "*ESCROC 02*", 2002, peinture en spray sur pierre, 16X100, rue de l'Avenir.

Illustration 04 : Biz, "*BIZ*", peinture en spray sur crépi, 30X20cm, rue Jacquet-Droz.

Illustration 05 : Soy, "*SOY SOY*", peinture en spray sur béton, 300X700, rue Daniel-Jeanrichard. (Fiche 104 du catalogue).

Illustration 06 : Archer, "*ARCH*", 2002, peinture en spray sur béton, 160X180, terrain vague de la rue de la Ronde. Graff et détail. (Fiche 133 du catalogue).

Illustration 07 : Biz, "*BIZART*", peinture en spray sur crépi, 20X40cm, rue de la Serre.

Illustration 08 : Inconnu, "*BAB'ART*", feutre indélébile sur plaque "eternit", 25X40cm, rue Numa-Droz.

Illustration 09 : Soy, détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 30X30cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Graff complet : fiche 51 du catalogue).

Illustration 10 : Pablo Picasso, *Les demoiselles du bord de Seine (d'après Courbet)*, 1950, huile sur contreplaqué, 100,5X201cm, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.

Illustration 11 : Mathieu, Georges, *Arabesques*, 1956, Huile sur toile, 97 X 195 cm. Coll. privée.

Illustration 12 : Vue d'ensemble du terrain vague de la rue de la Ronde.

Illustration 13 : Passage souterrain du Grand-Pont.

Illustration 14 : Terrain de basket-ball du collège Numa-Droz.

Illustration 15 : Cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.

Illustration 16 : Rue de la Ronde.

Illustration 17 : Rue Charles-Edouard Guillaume.

Illustration 18 : Voie de chemin de fer depuis le Grand-Pont.

Illustration 19 : Nosb, "NOSB", peinture en spray sur train, 180X570cm, gare des marchandises. (Fiche 65 du catalogue).

Illustration 20 : UNO, "UNO", feutre indélébile sur panneau de signalisation, 15X30cm, rue Jacquet-Droz.

Illustration 21 : UNO, "UNO", 2003, feutre indélébile sur affiche, 80X100cm, gare CFF.

Illustration 22: Inconnu, "ORELY", 2003, feutre indélébile sur affiche, 20X50cm, gare CFF.

Illustration 23 : UNO, "PIGS UNO", février 2003, peinture en spray sur neige, 150X520, rue Jardinière. (Fiche 153 du catalogue).

Illustration 24 : Archer, "ARCH", février 2003, peinture en spray sur neige, 150X500cm, rue de la Paix. (Fiche 150 du catalogue).

Illustration 25 : UNO, février 2003, peinture en spray sur neige, 100X250cm, rue du Nord. (Fiche 148 du catalogue).

Illustration 26 : Tenko, Archer, "TENKO ARCH", février 2003, peinture en spray sur neige, 150X500cm, Grande Fontaine. (Fiche 157 du catalogue).

Illustration 27 : Tenko, "TENKO UNO", février 2003, peinture en spray sur neige, 40X200cm, avenue Léopold-Robert.

Illustration 28 : Scote, "SCOTE ONCE AGAIN", peinture en spray sur béton, 40X75cm, passage souterrain du Grand-Pont.

Illustration 29 : Scote, "SCOTE", 2001, peinture en spray sur béton, 100X300cm, rue de la Ronde. (Fiche 110 du catalogue).

Illustration 30 : Rocn, Menar, Ogl, "ROCN, MENAR, OGL", peinture en spray sur pierre, 20X30cm 3 fois, rue du Parc.

Illustration 31: Rue de la Ronde.

Illustration 32 : Scote, "SCOTE", peinture en spray sur béton, 160X450. Graff et détail. (Fiche 127 du catalogue).

Illustration 33 : Cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.

Illustration 34 : Plafond et sol du passage souterrain du Grand-Pont.

Illustration 35 : Rue de la Ronde 37.

Illustration 36 : Inconnu, "C'ETAIT BEAU", peinture en spray sur béton, 40X130cm, rue du Manège.

Illustration 37 : Inconnu, "FUCK TOY !!!!!", peinture en spray sur béton, 20X40cm, passage souterrain du Grand-pont.

Illustration 38 : Inconnu, "TOY", 20X35cm, peinture à l'eau "poska" sur béton, cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.

Illustration 39 : Inconnu, "TOY", 15X15cm, rue du Maire Sandoz.

Illustration 40 : Scote, "*CDFORCE NICK TOUT !! YO SCOTE*", peinture en spray sur béton, 60X60cm, chemin du Grillon.

Illustration 41 : Soy, Kesh, "*SOY KESH KESH*", 2002, peinture en spray sur béton, 200X650cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 132 du catalogue).

Illustration 42 : Soy, "*SOY SOY*", photo prise en 2001, peinture en spray sur béton, 200X1200cm, terrain vague de la rue de la Ronde.

Illustration 43 : Enoz, Azur, "*EASY*", 15 novembre 1988, peinture en spray sur béton, 170X210cm, rue des Entrepôts. (Fiche 60 du catalogue).

Illustration 44 : Yannick, Roudy, Iadio, Pierrot, David, "*SKATE*", 1988, peinture en spray sur béton, 180X430cm, avenue des Marchandises. (Fiche 54 du catalogue).

Illustration 45 : Soy, détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 30X25cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Graff complet : fiche 117 du catalogue).

Illustration 46 : Tenko, détail d'un graff, 1996, peinture en spray sur béton, 60X70, Bonne Fontaine. (Graff complet : fiche 07 du catalogue).

Illustration 47 : Soy, 1995, peinture en spray sur béton, 160X210cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Fiche 50 du catalogue).

Illustration 48 : Soy, 2 détails d'un graff, peinture en spray sur béton, 12X30cm et 180X75cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Graff complet : fiche 49 du catalogue).

Illustration 49 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 15X15cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Graff complet : fiche 49 du catalogue).

Illustration 50 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 6X30cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Graff complet : fiche 51 du catalogue).

Illustration 51 : Mur du passage souterrain du Grand-Pont.

Illustration 52 : L'un des murs du terrain vague de la rue de la Ronde.

Illustration 53 : L'un des murs de l'avenue des Marchandises.

Illustration 54 : Groupe de graffeurs travaillant sur la même œuvre, Reitschule, Berne, 2003.

Illustration 55 : Deko, Nobsek, Sade, Tenko, "*SWISS FRANCE DINO CHRIS CORNELIA FRELY*", 1996, peinture en spray sur béton, 200X80, rue des Régionaux. (Fiche 86 du catalogue).

Illustration 56: Inconnu "*BIEL*", peinture en spray sur crépi, 80X110cm, avenue des Marchandises.

Illustration 57 : CMC, "*CMC 1020*", feutre indélébile sur crépi, 10X20cm, rue du Docteur-Coullery.

Illustration 58 : Soy, "*SOY*", peinture en spray sur crépi, 15X20cm, rue de la Ronde.

Illustration 59 : Soy, "*SOY*", 2002, peinture en spray sur béton, 180X480cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 117 du catalogue).

Illustration 60 : Inconnu, “2300 CDF CDF“, peinture en spray sur crépi, 60X150cm, rue de la Ronde. (Fiche 108 du catalogue).

Illustration 61 : Tenko, Obsek, Del, Sade, Esprioz, Kamlose, “RIZ MIAM RACL TENKO TENK“, 1996, peinture en spray sur béton, 190X2500cm, Bonne Fontaine. (Fiche 08 du catalogue).

Illustration 62 : Soy, “SOY“, détail d’un graff, peinture en spray sur béton, 100X200cm, rue Daniel-Jeanrichard. (Graff complet : fiche 104 du catalogue).

Illustration 63 : Soy, “SOY“, détail d’un graff, peinture en spray sur béton, 200X500cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Graff complet : fiche 49 du catalogue).

Illustration 64: Soy, “ASG“, 1997, peinture en spray sur crépi, 180X210cm, rue des Entrepôts. (Fiche 29 du catalogue).

Illustration 65 : Soy, “ASG“, peinture en spray sur briques, 170X430cm, rue des Entrepôts. (Fiche 27 du catalogue).

Illustration 66 : Soy, “SOY 02“, 2002, feutre indélébile sur verre, 16X18cm, rue de la Ronde.

Illustration 67 : Soy, “SOY“, 2002, peinture en spray sur béton, 220X500cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Fiche 51 du catalogue).

Illustration 68 : Thor, “THOR 1“, peinture en spray sur pierre, 30X80cm, rue du Grenier.

Illustration 69 : Scote, “SCOTE 1“, feutre indélébile sur acier, 10X15cm, gare CFF.

Illustration 70 : Kosh, “KOSH 1“, feutre indélébile sur acier, 15X20cm, Gare CFF.

Illustration 71 : Cosh, “COSH“, peinture en spray sur crépi, 40X30cm, avenue des Marchandises.

Illustration 72 : Tsar, “TSAR“, peinture en spray sur crépi, 25X40cm, rue du Parc.

Illustration 73 : Rydok, “RDK“, 10X8cm, feutre indélébile sur béton, passage souterrain du Grand-Pont.

Illustration 74 : Autographe du Sultan Mohamed le Conquérant. Source : Azize, Mohamed, *La calligraphie arabe*, Tunis : Société tunisienne de diffusion, 1973, p. 80.

Illustration 75 : Inconnu, peinture en spray sur béton, 15X30cm et 13X25cm, passage souterrain du Grand-Pont.

Illustration 76 : 4 Tune, “4 TUNE“, feutre indélébile sur crépi, 8X18cm, place du marché.

Illustration 77 : Haïne, “HAÏNE“, “HAÏNER“, peinture en spray sur crépi, 15X20cm et 20X50cm, rue de Bel-Air.

Illustration 78 : Soy, “SOYONE“, feutre sur autocollant, 6X11cm, rue de la Ronde.

Illustration 79 : Scote, “SCOTE SCOTE SCOTE“, peinture en spray sur béton, 55X35cm, chemin du Grillon.

Illustration 80 : Tenco (Tenko), “TENCO 1“, peinture en spray sur béton, 30X25cm, boulevard des Eplatures.

Illustration 81 : Inconnu, “296“, peinture en spray sur crépi, 30X30cm, rue du Parc.

Illustration 82 : Inconnu, "218", peinture en spray sur crépi, 20X25cm, rue du Parc.

Illustration 83 : Inconnu, "307", "367", feutre indélébile et peinture en spray sur béton, 60X10cm, rue de la Ronde.

Illustration 84 : Inconnu, Tag accompagné de "2300", feutre indélébile sur métal, 30X35cm, rue des Terreaux.

Illustration 85 : Inconnu, "REASON ZH 2000", 2000, 15X30, feutre indélébile sur crépi, place du Marché.

Illustration 86 : Soy, "SOYONE", peinture en spray sur pierre, 30X25cm, rue du Collège.

Illustration 87 : Mala 2, "MALA 2", peinture en spray sur bois, 35X80cm, rue de la Ronde.

Illustration 88 : Inconnu, "GEEOA", feutre indélébile sur béton, 18X15cm, cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.

Illustration 89 : Mar, "MAR", peinture en spray sur béton, 45X25cm, avenue des Marchandises.

Illustration 90 : Inconnu, feutre indélébile sur bois, 35X45cm, Rue de la Ronde.

Illustration 91 : Zora, "ZORA U.L", peinture en spray sur béton, 15X20cm, boulevard des Eplatures.

Illustration 92 : Krie, "KRIE", peinture à l'eau "poska" sur affiche, 30X35cm, gare CFF.

Illustration 93 : Keith Haring, *Growing*, 1988, Screenprint, 76 X 101,5cm, Edition : 100.

Illustration 94 : Sil, "SIL", 1996, peinture en spray sur crépi, 20X40cm, rue de la Ronde.

Illustration 95 : Noma, "NOMA", feutre indélébile sur métal, 25X6cm, cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.

Illustration 96 : Soy, "SOY", peinture en spray sur crépi, 12X14cm, rue de la Ronde.

Illustration 97 : Inconnu, feutre indélébile sur pierre, 10X20cm, place du marché.

Illustration 98 : Composition calligraphique en forme d'oiseau. Source : Azize, Mohamed, *La calligraphie arabe*, Tunis : Société tunisienne de diffusion, 1973, p. 114.

Illustration 99 : Publicité Migros accompagnée du slogan "Le M est à l'Expo. 02 !". Source : <http://www.migros.ch/NR/exeres/E5554654-26EF-4991-94BF-2AEEFC8AFF92.frameless.htm?NRMODE=Published>, 2003.

Illustration 100 : Cosh, "COSH" et "COS", peinture en spray sur crépi, 50X60cm et 50X75cm, avenue des Marchandises.

Illustration 101 : Tsar, "STAR" et "TSAR", peinture en spray sur crépi, 30X35cm et 25X40cm, rue du Parc.

Illustration 102 : Inconnu, "367 367 367 367 367 367 367", peinture en spray sur crépi, 30X300cm, rue du Stand.

Illustration 103 : Nek, "NEK NEK NEK NEK NEK NEK NEK NEK NEK 2 NEK 2 CARTONE", peinture en spray sur crépi, rue des Entrepôts.

Illustration 104 : Inconnu, "IRK CREW", peinture en spray sur train, 60X240cm, gare des marchandises. (Fiche 63 du catalogue).

Illustration 105 : Toiles sprayées par Soy, dans une vitrine de la rue de la Ronde.

Illustration 106 : Inconnu, peinture en spray sur crépi, 70X100cm, gare CFF. (Fiche 83 du catalogue).

Illustration 107 : Skeme, "SCAB II", 1981. Source : Cooper, Martha, Chalfant Henry, *Subway Art*, London : Thames and Hudson Ltd, 1984, p. 69.

Illustration 108 : Mad, "MAD", 1982. Source : Cooper, Martha, Chalfant Henry, *Subway Art*, London : Thames and Hudson Ltd, 1984, p. 73.

Illustration 109 : Affiche du film "Wild Style". Source : <http://www.wildstylethemovie.com>, 2003.

Illustration 110 : Sena, livret du CD "Le VIème Sens" du groupe de rap suisse Sens Unik, Lausanne : Unik Records, 1991.

Illustration 111 : Dzeta, "ZEA", détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 220X250cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Graff complet : fiche 45 du catalogue).

Illustration 112 : Soy, "SOY", détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 170X200cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Graff complet : Fiche 114 du catalogue).

Illustration 113 : UNO, peinture en spray sur crépi, 180X320cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 126 du catalogue).

Illustration 114 : Inconnu, "DTL", peinture en spray sur crépi, 45X75cm, rue des Entrepôts. (Fiche 32 du catalogue).

Illustration 115 : Inconnu, "FTP", peinture en spray sur crépi, 60X90cm, rue des Entrepôts. (Fiche 26 du catalogue).

Illustration 116 : Kdim, "KDIM", détail d'un graff, 1996, peinture en spray sur béton, 190X650cm, Bonne Fontaine. (Graff complet : fiche 07 du catalogue).

Illustration 117 : Georges Mathieu au travail : Les premiers signes de Macumba. Source : Mathey, François, *Georges Mathieu*, Paris : Hachette, 1969, p. 130.

Illustration 118 : Stick, "STICK", 2002, peinture en spray sur béton, 200X320, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 124 du catalogue).

Illustration 119 : Feuillet de Cran en style Koufi, sur parchemin, IXe-Xe siècles, Paris, Bibliothèque nationale de France. Source : Massoudy, Hassan et Isabelle, *L'ABCdaire de la Calligraphie arabe*, Paris : Flammarion, 2002, pp. 28-29.

Illustration 120 : Scote, "SCOTE", peinture en spray sur béton, 200X350cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Fiche 48 du catalogue).

Illustration 121 : DW, "DW", peinture en spray sur béton, 180X480cm, chemin du Grillon. (Fiche 04 du catalogue).

Illustration 122 : Kaseone, Rekone, "TBS", 2002, peinture en spray sur train, 220X1100 cm, gare des marchandises. (Fiche 67 du catalogue).

Illustration 123 : Soy, "EKRAZ", détail d'un graff, 1992, peinture en spray sur béton,

100X250cm, rue du Sapin. (Graff complet : Fiche 107 du catalogue).

Illustration 124 : Hergé, case d'une bande dessinée de *Tintin*, 6X2cm. Source : Les aventures de Tintin, *Le crabe aux pinces d'or* [1947], Tournai : Casterman, 1982, p. 17.

Illustration 125 : Twester, 2000, peinture en spray sur crépi, 90X200cm, rue de la Fiaz. (Fiche 16 du catalogue).

Illustration 126 : Wor, "*Corner against curve*", 1990, encre sur papier. Source : Style Only Workgroup, *Theorie des Style*, München : 1996, p. 62.

Illustration 127 : Capo, Sade, "*DINO SADE*", juin 1996, peinture en spray sur béton, 190X700, rue des Régionaux. (Fiche 85 du catalogue).

Illustration 128 : Mir, "*PIG*", détail d'un graff, peinture en spray sur tôle ondulée, 150X350cm, rue du Commerce. (Graff complet : fiche 23 du catalogue).

Illustration 129 : Livre de Kells, vers 700 (Dublin, Trinity College), f° 34. Début de la généalogie du Christ dans l'Évangile selon saint Matthieu. Source : Fraenkel, Béatrice, *La signature, genèse d'un signe*, Paris : Gallimard, 1992, p. 71.

Illustration 130 : Soy, "*SOY*", détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 160X200cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Graff complet : Fiche 132 du catalogue).

Illustration 131 : Kesh, "*KESH KESH*", détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 170X350cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Graff complet : Fiche 132 du catalogue).

Illustration 132 : Dok, "*DOK*", peinture en spray sur béton, 130X240cm, rue des Entrepôts. (Fiche 61 du catalogue).

Illustration 133 : Détail de la couverture d'un magazine spécialisé, 3X9,5cm. Source : *Authentik*, 2, 1998, couverture.

Illustration 134 : Siné, "*SINE*", 1993, dessin sur papier. Source : *CDF force : magazine hip hop*, réalisé par un groupe de jeunes de La Chaux-de-Fonds, supervisé par le Centre d'Animation et de Rencontre, La Chaux-de-Fonds : Centre d'animation et de rencontre, 1993, page 20.

Illustration 135 : Inconnu, "*FUCKING POLICE REFLEX*", 1993, dessin sur papier. Source : *CDF force : magazine hip hop*, réalisé par un groupe de jeunes de La Chaux-de-Fonds, supervisé par le Centre d'Animation et de Rencontre, La Chaux-de-Fonds : Centre d'animation et de rencontre, 1993, page 29.

Illustration 136 : Soy, "*SOY SOY SOY*", peinture en spray sur béton, 200X1500cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Fiche 49 du catalogue).

Illustration 137 : UNO, "*UNO*", 2003, trace au doigt sur la poussière d'un train, 20X70cm, gare CFF.

Illustration 138 : UNO, "*S-KIDS UNO*", 2003, impression jet d'encre sur autocollant, 10X7,5cm, gare CFF.

Illustration 139 : Deil, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 200X250cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Graff complet : Fiche 42 du catalogue).

Illustration 140 : Tenko, détail d'un graff, 1996, peinture en spray sur béton, 190X210cm, Bonne Fontaine. (Graff complet : Fiche 08 du catalogue).

Illustration 141, Nine, Carlos, 4,5X5cm. Source : Nine, Carlos, *Meurtres et Châtiments*, Paris :

L'Echo des Savanes/Albin Michel, 1991, p.11.

Illustration 142 : N° 6, Dessin, 1994, techniques mixtes. Source: "No 6", dans : *Radikal*, 6, 1997, p. 66.

Illustration 143 : UNO, détail d'un graff, peinture en spray, feutre indélébile et dispersion, 45X50cm, rue des Régionaux. (Graff complet : Fiche 84 du catalogue).

Illustration 144 : Image du jeu vidéo "Pokémon", Nintendo , 2000. Source : <http://www.chez.com/pokemonjotho/Test/test%20jaune.htm>, 2003.

Illustration 145 : UNO, détail d'un graff, février 2003, peinture en spray sur neige, 130X130cm, rue Jardinière. (Graff complet : fiche 154 du catalogue).

Illustration 146 : Schulz, Charles M., Dessin de Snoopy. Source : [http://www.snoopy.com/comics/peanuts/meet\\_the\\_gang/meet\\_snoopy.html](http://www.snoopy.com/comics/peanuts/meet_the_gang/meet_snoopy.html), 2003.

Illustration 147 : Inconnu, peinture en spray sur métal, 160X80cm, passage des Terreaux. (Graff complet : Fiche 98 du catalogue).

Illustration 148 : Civiello, illustration tirée de l'album "Igguk", 11X9cm. Source : Civiello, *Igguk*, série *La Graine de Folie*, Tournai : Delcourt, 1996, p. 48..

Illustration 149 : Image du film "E.T. the Extra-Terrestrial" , Steven Spielberg, Universal Pictures, 1982. Source : [http://www.allmoviephoto.com/photo/2002\\_e\\_t\\_the\\_extra\\_terrestrial\\_002.html](http://www.allmoviephoto.com/photo/2002_e_t_the_extra_terrestrial_002.html), 2003.

Illustration 150 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 180X200cm, rue des Entrepôts. (Graff complet : Fiche 19 du catalogue).

Illustration 151 : Dessin pour le film "La Guerre des étoiles". Source : Call, Deborah, *The Art of Star Wars, Krieg der Sterne, Episode V, Das Imperium schlägt zurück*, Bergisch Gladbach : Bastei-Verlag Gustav H. Lübbe GmbH & Co., 1996. Page 9.

Illustration 152 : Soy, détail d'un graff, 200X230cm, peinture en spray sur béton, terrain vague de la rue de la Ronde. (Graff complet : Fiche 114 du catalogue).

Illustration 153 : Photo du groupe de rap américain RUN DMC. Source : <http://www.angelfire.com/sk/oldskool/pics.html>, 2003.

Illustration 154 : Photo du groupe de rap américain NWA. Source : <http://www.angelfire.com/sk/oldskool/pics.html>, 2003.

Illustration 155 : Soy, détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 180X300cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Graff complet : Fiche 132 du catalogue).

Illustration 156 : Photo du groupe de rap D-12. Source : *Radikal*, 55, 2001, p. 74.

Illustration 157 : Photo des membres du label de rap Kerozen. Source : *Groove*, 45, 2001, page 30.

Illustration 158 : Rydok, Dzeta, "ZEA", 2002, peinture en spray sur crépi, 150X350cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 142 du catalogue).

Illustration 159 : Archer, détail d'un graff, peinture en spray sur crépi, 5X200cm, passage des Terreaux. (Graff complet : Fiche 99 du catalogue).

Illustration 160 : Illustration 100 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 20X60cm,

rue Daniel-Jeanrichard. (Graff complet : Fiche 104 du catalogue).

Illustration 161 : Archer, "ARCH", peinture en spray sur crépi, 200X650cm, passage des Terreaux. (Fiche 99 du catalogue).

Illustration 162 : UNO, feutre indélébile sur papier, 25X21cm, rue Jean-Paul-Zimmermann.

Illustration 163 : Image numérique. Source : *Computer arts*, 29, 2000, pp. 60-61.

Illustration 164 : Soy, détail d'un graff, 14.09.1991, peinture en spray sur béton, 35X30cm, collège de Bellevue. (Graff complet : Fiche 92 du catalogue).

Illustration 165 : UNO, impression jet d'encre sur autocollant, 10X8cm, place le Corbusier.

Illustration 166 : Soy, "SOY", 2002, peinture en spray sur béton, 120X280cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 118 du catalogue).

Illustration 167 : Inconnu, "DANTE", 2000, peinture en spray sur béton, 70X160cm, Rue de la Fiaz. (Fiche 14 du catalogue).

Illustration 168 : Rydok, Dzeta, "RDK ZEA", 2002, peinture en spray sur bois, 180X360, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 115 du catalogue).

Illustration 169 : Image du jeu Super Mario World, Nintendo, 1991. Source : <http://www.sm128c.com/reviews/supermarioworld.html>, 2003.

Illustration 170 : Image du jeu vidéo "Mario 64", Nintendo, 1996. Source : [http://www.classicgaming.com/tmk/images/ss/ss\\_sm64\\_itcw.jpg](http://www.classicgaming.com/tmk/images/ss/ss_sm64_itcw.jpg), 2003.

Illustration 171 : UNO, "S. MARIO UNO", 2003, impression jet d'encre sur autocollant, 10X7,5cm, gare CFF.

Illustration 172 : Deil, "DEI", détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 220X400cm, passage souterrain du grand-pont. (Graff complet : Fiche 42 du catalogue).

Illustration 173 : Remor, "REMOR", peinture en spray sur béton, 220X400cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Fiche 40 du catalogue).

Illustration 174 : UNO, "UNO", détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 20X20cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Fiche 52 du catalogue).

Illustration 175 : UNO, peinture en spray sur crépi, 170X480cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 122 du catalogue).

Illustration 176 : Ikea, peinture en spray sur béton, 220X470cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Fiche 43 du catalogue).

Illustration 177 : Scote, "SCOTE", 2001, peinture en spray sur crépi, 220X350cm, chemin du Grillon. (Fiche 03 du catalogue).

Illustration 178 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 25X40cm, rue Daniel-Jeanrichard. (Graff complet : Fiche 104 du catalogue).

Illustration 179 : 4tune, Enio, "4 TUNE", "ENIO", feutre indélébile et peinture à l'eau "poska" sur métal, 10X20cm et 12X34cm, rue des Moulins.

Illustration 180 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 20X20cm, rue des Entrepôts. (Graff complet : Fiche 19 du catalogue).

Illustration 181 : Rydok, détail d'un graff, 1998, peinture en spray sur béton, 18X25cm, terrain de basket, terrain de basket-ball du collège Numa-Droz. (Graff complet : Fiche 96 du catalogue).

Illustration 182 : Soy, "*ONCE A VANDAL ALWAYS A VANDAL !*", peinture en spray sur béton, 40X60cm, rue des Entrepôts.

Illustration 183 : Otist, ?, "*OTIST SLIP*", peinture en spray sur bois, 190X470cm, rue des Régionaux. (Fiche 08 du catalogue).

Illustration 184 : Biz, "*BIZARTRIE*", peinture en spray sur crépi, 170X630cm, gare des marchandises. (Fiche 72 du catalogue).

Illustration 185 : Soy, "*ASG CREW*", peinture en spray sur crépi, 190X1000cm, avenue des Marchandises. (Fiche 73 du catalogue).

Illustration 186 : Inconnu, "*NICK LA POLICE*", peinture en spray sur crépi, 180X900cm, avenue des Marchandises. (Fiche 70 du catalogue).

Illustration 187 : Tenko, Kdim, "*KDIM*", 1996, peinture en spray sur béton, 900X190cm. Bonne Fontaine. (Fiche 07 du catalogue).

Illustration 188 : Acuz, "*ACUZSTARK*", peinture en spray sur train, 220X1200, gare des marchandises. (Fiche 64 du catalogue).

Illustration 189 : Inconnu, peinture en spray sur train, 110X700cm, voie CFF la Chaux-de-Fonds-Neuchâtel. (Fiche 69 du catalogue).

Illustration 190 : Inconnu, gouache sur papier, 42X59,4cm, rue de la Serre.

Illustration 191 : Inconnu, gouache sur papier, 42X59,4cm, rue Daniel-Jeanrichard.

Illustration 192 : Remor, "*REMOR*", 2003, trace au doigt sur la poussière d'un train, 20X90cm, gare CFF.

Illustration 193 : UNO, "*UNO*", 2003, trace au doigt sur la poussière d'un train, 25X170cm, gare CFF.

Illustration 194 : UNO, février 2003, peinture en spray sur neige, 130X280, rue Jardinière. (Fiche 154 du catalogue).

Illustration 195 : Enio, "*ENIO*", peinture à l'eau "poska", 20X30cm, rue des Moulins.

Illustration 196 : Inconnu, peinture en spray sur bois, 80X80cm, rue de la Ronde. (Fiche 111 du catalogue).

Illustration 197 : OPM et Haine, "*OPM*" et "*HAINER*", peinture en spray sur crépi, 15X20cm et 25X60cm, rue du Maire Sandoz.

Illustration 198 : Inconnu, "*SPOK*", feutre indélébile sur métal, 120X20cm, passage des Terreaux.

Illustration 199 : Inconnu, "*LINE*", peinture en spray sur crépi, 50X180cm, rue du Stand. (Fiche 102 du catalogue).

Illustration 200 : Shena, "*SHENA*", "*SHENAONER*", peinture en spray sur crépi, 25X50cm et

30X110cm, avenue des Marchandises.

Illustration 201 : Inconnu, "ZERO", feutre indélébile sur plastique, 10X35cm, passage souterrain du Grand-Pont.

Illustration 202 : Inconnu, "367 367" "367 367", peinture en spray sur crépi, 70X40cm et 70X110cm, rue du Marché.

Illustration 203 : Alez, "ALEZ", 2002, peinture en spray sur béton, 100X150cm, cage d'escalier de l'ascenseur de la gare. (Fiche 76 du catalogue).

Illustration 204 : Soy, "SOY", vue d'ensemble et trois détails, peinture en spray sur béton, 160X340, 15X70cm, 10X7cm, 20X30cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 130 du catalogue).

Illustration 205 : Inconnu, "ASM", peinture en spray sur béton, 20X30cm, cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.

Illustration 206 : Inconnu, peinture en spray sur béton, 180X250cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 121 du catalogue).

Illustration 207 : Inconnu, peinture en spray sur béton, 120X250cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 119 du catalogue).

Illustration 208 : Inconnu, "CLUNK", peinture en spray sur bois, 170X380cm, rue des Terreaux. (Fiche 101 du catalogue).

Illustration 209 : Noma, "NOMA", "NOMA", feutre indélébile sur métal, 5X25cm et 25X5cm, cage d'escalier de l'ascenseur de la gare.

Illustration 210 : Soy, peinture en spray sur crépi, 180X50cm, terrain vague de la rue de la Ronde. (Fiche 138 du catalogue).

Illustration 211 : Soy, détail d'un graff, peinture en spray sur béton, 4X20cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Graff complet : fiche 49 du catalogue).

Illustration 212 : Soy, "YO PAILLARD", détail d'un graff, 2002, peinture en spray sur béton, 7X15cm, passage souterrain du Grand-Pont. (Graff complet : fiche 51 du catalogue).

Illustration 213 : Soy, "SOYONE", 1992, peinture en spray sur béton, 200X700cm, rue du Sapin. (Fiche 106 du catalogue).

Illustration 214 : Soy, Rydok, *Evocation du Sud et évocation du Nord*, peinture en spray sur crépi, 180m<sup>2</sup>, façade Est de l'immeuble des Sablons 48, Neuchâtel. Source : Rutti, Marcel, *Trompe-l'oeil en pays neuchâtelois et ailleurs, hier, aujourd'hui et...*, Neuchâtel : Nouvelle revue neuchâteloise, no 69, 2001, p. 64.

Illustration 215 : Inconnu, "JESUS T'AIME", peinture en spray sur crépi, 200X130cm, rue du Grenier. (Fiche 90 du catalogue).

Illustration 216 : Exposition de Soy au *Festival de l'image sous-marine*, 7-8 février 2003, Espace Louis-Agassiz, Neuchâtel.

Source : <http://www.evaziongraffik.net/toffs/SOY/Expo%20Soymarine.htm>, 2003.

Illustration 217 : Never Crew, exposition "*Dalla strada. Viaggio nel mondo dei graffiti*", Centro d'Arte Contemporanea Ticino, Bellinzona, Été 1998. Source : *[bombing & burning], Kunsthistorische Versuche zur Ästhetik des HipHop-Graffiti*, Forschungsgruppe Graffiti an der Universität Zürich, Sous la direction de Michael Dumkow, Berlin : zip, 1999, p. 168.

Illustration 218 : Capture d'écran de la page d'entrée du site neuchâtelois : [www.chez.com/tema](http://www.chez.com/tema), 2003.

Illustration 219 : Zedz, capture d'écran d'une animation informatique. Source : <http://masterplan.ooo.nl/beton/total.htm>, 2003.

Illustration 220 : Daim, "*DAIM*", 1997, Sculpture en béton, 50x30x30cm. Source : <http://www.daim.org/sculptures.html>, 2003.

Illustration 221 : Daim, "*DAIM*", 1997, eau-forte sur papier, 20X30 cm. Source : <http://www.daim.org/etchings.html>, 2003.

Illustration 222 : UNO, feutre indélébile sur papier, décembre 2002, 150X140cm, gare CFF de Neuchâtel.

Illustration 223 : Jazz, "*FONKY JAZZ*", peinture en spray sur crépi, 190X800cm, ruelle Vaucher, Neuchâtel.

Illustration 224 : UNO, "*UNO*", peinture en spray sur crépi, 200X800cm, Portes-Rouges, Neuchâtel.

*Annexe 1* : Catalogue des graffs de La Chaux-de-Fonds

*Annexe 2* : Carte des graffs de la Chaux-de-Fonds

En ligne sur le site [www.sans-titre.org](http://www.sans-titre.org)

*Annexe 3* : Transcription de l'entretien avec le caporal Paillard de la police cantonale à La Chaux-de-Fonds, 13 décembre 2002

*1. Existe-t-il des endroits à la Chaux-de-Fonds où le graffiti est autorisé ?*

Oui, la commune met à disposition le sous-voie du Grand-Pont pour effectuer des fresques. Normalement, les gens devraient demander l'autorisation à la commune avant d'y faire une fresque mais on s'est rendu compte que depuis quelques mois, les gens vont y taguer sans rien demander. Ensuite, un autre endroit est autorisé de manière tacite entre le propriétaire, les tagueurs et la police : le terrain vague au bout de la rue de la Ronde.

A part ces deux endroits, seuls des accords avec des particuliers peuvent intervenir pour rendre un graffiti légal.

*2. Est-ce que ces endroits ont été attribués aux graffeurs spontanément ou à la suite d'une demande de leur part ?*

Concernant le sous-voie, une demande a été faite avant mon arrivée ici en 1998, peut-être suite à une discussion avec le parlement des jeunes. Concernant le terrain vague de la Ronde, il s'agit d'un terrain qui avait été mis à ban un certain temps et les tagueurs ont commencé à passer par-dessus les barrières pour aller faire leurs graffiti. Le propriétaire n'a pas renouvelé sa mise à ban et nous préférons qu'ils aillent là plutôt qu'ailleurs. Tout cela s'est fait, il y a environ 3 ans, de manière naturelle.

*3. Voyez-vous la mise à disposition de ces endroits comme un acte de prévention pour réduire le nombre de tags illégaux ?*

En discutant avec des tagueurs identifiés, on cherche un compromis en leur disant : "On vous autorise certains endroits, si vous laissez le reste de la ville non souillé, on ne s'occupera pas de vous". On a eu une forte diminution des plaintes mais l'attrait de l'interdit fait que des gens tagueront toujours en ville malgré les possibilités offertes.

*4. Les graffs de grande taille se concentrent-ils alors dans les endroits légaux ? Les plaintes concernent-elles des œuvres plus petites ?*

Partout où le graff est légal, on trouve toujours des graffiti de grande taille, c'est clair et net. Dans le domaine illégal, on trouve plutôt des tags mais, de temps en temps, on identifie quelques personnes, 2 ou 3 personnes en 2001, faisant des choses de grande taille illégalement. Mais elles sont en général facilement identifiées.

*5. Lorsqu'un particulier veut faire faire un graff sur sa propriété, doit-il demander une autorisation ?*

En tout cas pas à la police ni à la gendarmerie, mais à la commission d'urbanisme. On trouve plusieurs graffs légaux réalisés avec l'accord des propriétaires : Soy a réalisé de cette manière plusieurs fresques un peu partout en ville... d'autres artistes également, près de la rue de l'Industrie ou au bord de la ligne de chemin de fer près des Eplatures par exemple... On les reconnaît facilement parce qu'ils sont mieux faits, mieux finis.

*6. Quelle politique avez-vous concernant les tags faits sur des affiches publicitaires ou sur des autocollants tagués que l'on voit de plus en plus ?*

Concernant les autocollants : lorsque l'on peut retirer l'autocollant sans causer de dommage, on ne poursuit pas. Par contre, si en décollant l'autocollant un dommage est causé, on peut attaquer le colleur. Concernant les affiches publicitaires, nous ne disons en général rien. Nous prenons cependant parfois des photos pour pouvoir dire "tu nous dis que tu ne tague pas à la Chaux-de-Fonds, mais qu'est-ce que c'est que ça ?". De temps en temps, pas à La Chaux-de-Fonds mais dans le bas du canton, certaines sociétés, suivant la manière dont étaient taguées les affiches, ont porté plainte.

*7. Pensez-vous que les autocollants représentent un moyen pour ceux qui ont déjà été attrapés de continuer à poser leur nom partout tout en sortant de l'illégalité ?*

Le phénomène est apparu assez récemment, sans doute pour contourner l'aspect illégal, pour éviter les ennuis. Certains se sont mis à taguer des affiches ou à coller des autocollants et cela n'a jamais entraîné de plaintes. Certains font cela en parallèle avec leur activité de tagueur alors que d'autres se sont peut-être spécialisés dans le tag sur affiche ou sur autocollant... mais en général, les choses se font tout de même en parallèle.

*8. Y a-t-il, les endroits "légaux" mis à part, des endroits où se concentrent les graffitis ?*

Certains se sont spécialisés dans les fresques au bord des voies des chemins de fer ou sur les trains. Le chemin de fer a une signification particulière pour les tagueurs : c'est être vu, c'est le voyage, c'est pouvoir se propager. Certains se sont spécialisés uniquement sur le train, notamment le groupe GTS, un groupe connu qui ne fait rien d'autre que des trains. En ville de Chaux-de-Fonds, on a effectivement des quartiers un peu plus taggués que d'autres. La rue de la Ronde par exemple, ce qui s'explique facilement : les jeunes vont taguer sur le terrain vague et vident les bombes le long de la rue en revenant. Les gares sont taguées souvent et il est clair qu'en dehors de ça, des jeunes habitant certains quartiers taguent autour de leurs maisons. Ils sont alors facilement repérables.

*9. Ne pensez-vous pas que les graffitis ont tendance à se concentrer dans des rues assez fréquentées mais qui restent en dehors des grands axes de circulation où les voitures de police passent le plus souvent ? N'y a-t-il pas plus de graffiti sur des rues un peu "en retrait" que sur l'avenue Léopold-Robert par exemple, où les graffitis seraient pourtant très en vue ?*

On a eu des périodes où le "Pod" était tagué. Certaines maisons y étaient systématiquement taguées et nous avons conseillé aux propriétaires d'effacer rapidement et systématiquement tout ce qu'ils voyaient pour éviter les

problèmes, ce qui a été fait et a porté ses fruits. La rue du Collège, taguée au retour de Bikini Test, la rue de la Ronde et les environs de la gare sont les endroits les plus tagués de la ville. Ensuite, en fonction du domicile des tagueurs, d'où ils se rendent, on a, momentanément, des rues qui sont fortement taguées. J'en ai attrapé un qui habitait tout en haut de la Chaux-de-Fonds, en dessus du Bois du Petit Château et qui, un soir, a laissé tellement de tags que j'ai pu le suivre à la trace jusque chez lui ! Mais cela reste momentanément alors que certaines rues comme les rues de la Charrière, du Collège, de la Serre et autres sont beaucoup taguées régulièrement.

*10. Pensez-vous que le fait de nettoyer très rapidement les graffitis décourage les tagueurs qui voient alors leur durée d'exposition réduite ?*

Oui, tout à fait. La place d'Espacité par exemple a été un temps systématiquement taguée. La gérance a déposé systématiquement plainte, nous avons identifié beaucoup de monde, les tags y étaient systématiquement nettoyés et aujourd'hui, cet endroit n'est pratiquement plus jamais tagué !

Les trains sont un autre exemple : à un moment donné, les CFF n'arrivaient plus à suivre pour nettoyer leurs trains et ont laissé en circulation des trains graffés pendant plus d'un mois. On s'est rendu compte que cela incitait les gens à continuer et un accord a été passé pour que les trains soient nettoyés dans les 4 jours. Depuis que cet accord existe, on constate une diminution des tags sur les trains.

*11. Constatez-vous moins des tags sur les bâtiments privés que sur des bâtiments publics ?*

Non, on arrive à peu près à égalité. Par contre, pour tout ce qui est bâtiment publics, étant donné que c'est au contribuable de payer les dommages, une plainte est systématiquement déposée alors que les propriétaires ne vont pas forcément déposer plainte.

*12. Lorsqu'un propriétaire privé porte plainte, est-ce que le risque encouru par le tagueur est le même que lorsque ce sont des bâtiments publics qui ont été endommagés ?*

La loi ne fait pas de différence entre support privé ou public.

*13. Existe-t-il des accords pour éviter une lourde peine au tagueur en lui proposant par exemple de nettoyer ses dommages ?*

Normalement, la poursuite se fait d'office, même si aucune plainte n'a été déposée, si l'on constate trop de tags d'une personne. Si je constate qu'un même tag est répété trop souvent, je dénonce le tagueur, même si celui-ci ne fait pas encore l'objet d'une plainte. Si un tagueur s'attaque à des signaux de circulation, il est dénoncé et poursuivi d'office, en vertu de la loi sur la circulation routière. Le procédé est le même concernant les attaques racistes. Ensuite, tout tag fait sur des façades n'entraîne une poursuite que si le propriétaire dépose plainte. Dans ce cas, le propriétaire peut décider de retirer sa plainte si un accord est passé avec le tagueur. Cet arrangement peut alors être de plusieurs natures : on demande au tagueur de repeindre la façade ou on lui demande de payer la réparation, il peut ensuite y avoir un retrait de plainte.

*14. Est-ce qu'une école, par exemple, peut passer le même type d'accord ?*

Lorsqu'un tag est fait sur une école, c'est la commune qui dépose plainte et la démarche est la même : on peut proposer un retrait de la plainte contre un paiement des réparations, le nettoyage des tags ou des heures de travaux généraux.

*15. Le graffeur a-t-il la même probabilité d'obtenir un tel arrangement lors d'une plainte concernant un dommage privé ou public ?*

C'est exactement la même chose. Rien n'est systématique : les CFF par exemple ont décidé de ne plus retirer leurs plaintes et certains privés ne retirent pas leurs plaintes non plus. La décision dépend de plusieurs facteurs personnels concernant le tagueur et le lésé : quel est le jeune, quel sont ses antécédents, comment est-il vu par le lésé ?

*16. Les bâtiments privés sont-ils en général plus respectés que les biens publics, existe-t-il une sorte de "code de conduite" chez les graffeurs ?*

Certains ont un code de conduite : "On tag certains murs mais pas certains édifices, ce mur là mais pas des pierres de taille". Par contre, certains n'ont aucun code. Certains vont peut-être utiliser des produits qui s'effacent plus facilement que d'autres.

*17. Pourquoi alors les voitures, par exemple, sont-elles des cibles beaucoup moins visées que les trains ?*

Graffer un train représente "l'action suprême" pour un graffeur. Certains n'oseront jamais passer le stade de s'attaquer aux trains, sachant le coût que cela représente, les risques encourus et l'image que cela représente. Quelques voitures et véhicules sont parfois attaqués, mais cela n'est pas courant.

*18. Est-ce que cela arrive souvent qu'une personne porte plainte pour avoir été attaquée personnellement par un tag, que se soit dans le message même du graffiti ou simplement par un choix délibéré de sa maison ?*

Pour vous répondre franchement, ma maison a déjà été taguée parce que je suis dans la police. Certains collègues ont également été visés personnellement. Mon nom apparaît également à certains endroits sur les murs de la Chaux-de-Fonds. Certaines personnes sont visées non pas sur les immeubles mais ailleurs, par exemple par une inscription "fuck Tartanpion", une insulte contre une personne domiciliée en ville. Un collègue de la police locale par exemple a vu son nom à plusieurs endroits parce qu'une personne qu'il avait dénoncée n'avait pas appréciée. On a aussi de temps en temps des tags à caractère raciste comme par exemple "fuck Sharon", en relation avec la situation en Israël. Mais, à part ces quelques exceptions, les tags ne sont en général pas des attaques personnalisées.

*19. A quand remonte le premier tag auquel vous avez eu affaire à la Chaux-de-Fonds ?*

En ville de la Chaux-de-Fonds et au Locle, le phénomène a commencé dans les années 89-90. 1989 est en quelque sorte le début du graffiti dans la région. Avant, nous n'étions pas confrontés à ce problème. A Neuchâtel, on trouve peut-être des tags un peu avant, vers 87-88, mais le tag n'est arrivé en Suisse que dès 1985. Le phénomène a vraiment pris de l'ampleur en Suisse entre 1985 et 1990.

*20. Est-ce que ces premiers graffitis étaient plutôt de grande taille ou plutôt des tags, est-ce que les deux ont tout de suite cohabité ?*

A première vue, je pense qu'il s'agissait plutôt de tags, avec quelques essais de fresques... mais principalement des tags au départ. Ensuite, il y a eu des fresques, puis une amélioration dans les fresques, dans la façon de faire des graffitis. D'abord on avait de petites choses toutes simples et maintenant on a des choses plus élaborées.

*21. Existe-t-il un service de police particulier pour s'occuper des graffitis ?*

Au sein de la police cantonale, il y a une personne plus ou moins officiellement désignée pour le haut et une autre pour le bas. Chaque poste gère la plainte pour le graffiti et de temps en temps, on contacte les spécialistes pour savoir s'il y a d'autres cas ailleurs... on peut alors dire tel ou tel est passé à la Chaux-de-Fonds, au Locle, à Fleurier par exemple, comprendre comment il s'est déplacé... On fait ce travail en plus de notre travail habituel.

*22. Est-ce que le nombre de ces spécialistes a augmenté depuis 1989 ou est-il resté stable ?*

Non. Avant, nous avions un spécialiste sur Neuchâtel qui vient de partir à la retraite et un sur la Chaux-de-Fonds qui change, par roulement, tout les 3-4 ans.

*23. Est-ce que les tags arrivent par vagues ou leur nombre est-il constant au fil des ans ?*

On a connu de très fortes années : 96, 97, 99. Mais aujourd'hui, on a passablement rectifié le tir. C'est vrai qu'on a eu de grosses casses mais on a aussi identifié alors beaucoup de monde. L'année passée, on a eu sur Chaux-de-Fonds entre 50 et 60 plaintes. Cette année on en a 70 pour l'instant. Je dirais que depuis 3 ans, en ayant identifié passablement de gens, en connaissant bien notre monde, on a quand même réussi à diminuer les plaintes de façon importante. En 96, 97 ou 99, rien que pour la Chaux-de-Fonds, on a pu enregistrer jusqu'à 200-250 plaintes.

*24. Travaillez-vous uniquement à la suite de plaintes ou menez-vous également des enquêtes sans qu'aucune plainte n'ait été déposée ?*

Il faut savoir que je fais de temps en temps le tour de la ville pour voir ce qui est nouveau. Parfois, on voit une nouvelle inscription une fois, deux fois, trois fois puis ça disparaît. Et on a là une sorte de paradoxe : parfois une inscription est faite 2 fois et une plainte est déposée et parfois des inscriptions sont faites 50 fois sans qu'aucune plainte ne soit déposée. Mais j'ai pris l'habitude de tout répertorier au fur et à mesure. De ce fait, lorsque le tagueur est identifié et qu'il dit n'en avoir fait que deux ou trois, on peut lui dire "non, on en a répertorié 50 ou 60 !". Le fait de répertorier les tags qui ne font pas l'objet de plaintes me rend service : il arrive par exemple qu'une personne qui n'avait jamais déposé plainte vende l'immeuble dont elle est propriétaire et que la nouvelle gérante elle, intervienne et dépose plainte en disant "tous ces graffitis ont été faits cette nuit"... on peut alors lui dire "non, on sait que ces graffitis ont été faits tel mois..." !

*25. Pensez-vous que se soit un hasard que certains se fassent attraper après deux tags alors que d'autres peuvent en faire 50 avant d'être attrapés, ou pensez-vous que certains choisissent délibérément des endroits dans lesquels ils pensent que le risque qu'une plainte soit déposée est faible ?*

Certains ne regardent à rien du tout. D'autres choisissent des endroits discrets pour faire leurs graffitis mais d'autres veulent encore vraiment être vus, "défoncer la ville" comme ils disent, donc ils y vont au maximum un peu partout.

*26. Quels sont les risques encourus par les tagueurs ?*

Plusieurs critères entrent en ligne de compte. Tout d'abord le fait d'être mineur ou majeur : c'est clair que pour un mineur c'est la tutelle autoritaire qui va statuer et les peines sont moins importantes. Lorsqu'il s'agit de majeurs, c'est le tribunal de police qui statue. Le président du tribunal de police ou de l'autorité de tutelle va tenir compte de plusieurs facteurs : le nombre de plaintes, le nombre d'arrangements qu'il peut avoir. Un délai est toujours laissé pour permettre aux gens d'éventuellement retirer leur plainte. Il va aussi tenir compte du nombre de tags effectués, car ceux que l'on a répertoriés n'ont pas forcément tous fait l'objet de plaintes, de l'importance des dommages causés, du fait que le tagueur soit déjà connu ou pas. Cet tout un ensemble, il faut aussi savoir s'il y a des délits annexes, le graffiti de pair de temps en temps avec les stupéfiants, cannabis et autres. Des tagueurs ont aussi parfois commis des vols pour payer des bombes, ce genre de choses. C'est tout un ensemble qui fait que le président va dire plutôt "c'est un petit jeune de 14 ans qui a fait 3 tags, on va le condamner à une amende" ou plutôt "c'est un gars de 22 ans, qui a été condamné 4 fois en 3 ans, qui a tagué des trains, des façades, causé des dégâts importants" et le condamner à 50 jours de prison ferme par exemple.

*27. Quelles sont vos techniques pour rapprocher les tags ayant été fait par la même personne ?*

C'est difficile de l'expliquer verbalement, je vous montrerai quelques détails après. Certains tagueurs font des choses de manière ponctuelle : cette année, le tag à la mode était "escroc 02". Après, il y a des tagueurs qui eux vont choisir un style qui fait qu'ils ne seront pas forcément reconnus de personnes qui ne connaissent pas le monde du graffiti mais qu'ils seront reconnus par les gens qui ont l'habitude. "Dare" par exemple, un graffeur très connu de Bâle, va signer sous le nom de "Dare". Un autre graffeur très connu est "Rest". Rest fait partie du "GTS" qui tague principalement des trains. Il est connu sous le nom de "Rest", mais il va aussi taguer sous le nom de "Rick". Son complice, qui s'appelle "Tony", va également taguer sous le nom de "Linot", "Göts", "Irak" ou autre. Pourtant, il va toujours laisser une petite trace pour qu'on puisse l'identifier. Le grand tagueur cherchera toujours à se faire identifier par les autres tagueurs.

28. *Les récidivistes sont-ils nombreux ?*

En ville de la Chaux-de-Fonds, certains jeunes qui avaient fait quelques tags, des brouilles, ont été pincés et ont arrêté. Ensuite, on a les mordus qui se sont déjà fait attraper parfois pas loin d'une dizaine de fois. Il vont alors espacer leurs périodes d'activité. Ils taguent, se font prendre, savent qu'on les a dans le collimateur, ils se calment, attendent une année avant de recommencer, puis on a de nouveau une vague. Parfois on fait le rapprochement tout de suite, parfois cela prend plus de temps. C'est vrai qu'on a des gens qui ont eu de grosses condamnations et qui se sont alors tenus tranquilles. On a eu des gens qui ont eu du sursis et qui ont recommencé. De temps en temps ce qui arrive, c'est qu'ils font du légal et que, en rentrant à la maison, ils ont encore une bombe dans le sac et font de l'illégal.

29. *On a parlé du fait d'être vu, d'être reconnu, de rendre son nom connu, pensez-vous que se soit cela la motivation principale des récidivistes qui décident de continuer tout en sachant qu'ils vont encore se faire attraper ?*

Certains ont un côté anarchiste et ne peuvent pas s'empêcher de taguer pour marquer leur opposition à la société. D'autres évoluent dans le graffiti uniquement là où la ville le permet et abandonnent l'illégal. Le but pour certains est de passer de l'illégal au légal, d'être reconnus et de pouvoir gagner leur vie grâce à cela. Certains connaissent le risque mais se disent "j'essaie et on verra bien si on m'attrape à nouveau".

30. *Est-ce courant qu'un tagueur se fasse attraper et continue à taguer avec exactement la même signature, sans même essayer de brouiller les pistes ?*

On a certains tagueurs qui font des choses légales et qui, une fois ou l'autre, mettent leur nom au marker ou au poska sur un chéneau ou une vitre, ça arrive de temps en temps. Ici, beaucoup de gens ont déjà été identifiés. Que font alors ces gens identifiés dans leur secteur. Ils s'exportent à l'extérieur, dans d'autres cantons ! En consultant les plaintes des collègues genevois, je me rends compte que de nombreux rapprochements sont possibles. Ils se disent "à Genève, je serai ni vu ni connu" mais j'ai des contacts un petit peu partout pour chercher des gens dans d'autres cantons ou même parfois dans d'autres pays.

31. *Trouve-t-on souvent des graffiti venant de personnes ayant été identifiées comme venant de l'extérieur ?*

On a des gens venant de l'extérieur, qui viennent de Neuchâtel, Marin par exemple. Cette année, j'ai identifié des gens venant de Bienne, qui étaient venus pour une fête ici à La Chaux-de-Fonds, qui ont tagué et sont repartis sur Bienne. Dans le monde du graffiti, surtout pour les trains, on a aussi le système des invités : un groupe dit "on va taguer tel ou tel soir" et ils ont un contact avec par exemple un suédois qui va passer ici en vacances et qui cherche à rencontrer un groupe pour "faire un train". Certains groupes parisiens ont été identifiés comme les auteurs des graffiti qui avaient été faits après des concerts de rap à Bikini Test.

32. *Les graffiti se font-ils en général en groupe ?*

Lorsque l'on a de grosses casses, elles concernent en général des groupes. On a eu, il y a 2 ans, les tags "INFERNO" par exemple, qui étaient fait en groupe. On voit de temps en temps apparaître des tags comme "ESCRO 02" qui sont fait en groupe.

33. *Donc il arrive qu'en groupe, chacun ait sa signature ou qu'une seule signature servent à plusieurs membres ?*

Dans le graffiti, les groupes connus vont toujours mettre leur signature à eux : "GTS" par exemple pour identifier le groupe et, en plus, les signatures personnelles de chacun des membres. Ensuite viennent en plus les dédicaces aux autres membres du groupe. Cela concerne les grands tagueurs. Pour de petits jeunes, il arrive qu'ils signent tous ensemble. "PAPA" ou "ESCROC 02" par exemple étaient signés par 4-5 personnes : chacun signait "ESCROC 02" mais avec des calligraphies différentes.

34. *Mais pour les graffeurs expérimentés, chacun a bel et bien sa signature personnelle à côté de la signature de groupe, "367" par exemple ?*

Oui, mais en général, lorsque de "grands" tagueurs signent un nom de groupe, ils ajoutent quelque chose qui les identifie personnellement : l'un signe "mafia 367", l'autre "367"... Il faut dire une chose : les grands tagueurs eux, ne sont en principe jamais recopiés.

35. *Quelles sont les différentes techniques utilisées par les tagueurs et les graffeurs ?*

Le spray, le feutre, le poska qui est une peinture à l'eau qui se nettoie plus facilement et la dispersion, on a des gens qui nous ont fait des graffiti avec des seaux de dispersion et un rouleau. Finalement, on a encore le cirage et le gravage.

36. *Pensez-vous que des tagueurs qui ont déjà été attrapés choisissent des techniques spécifiques comme le poska en sachant que s'ils se font attraper, le nettoyage sera plus facile et par conséquent que la peine risque d'être moins rude ?*

C'est une solution.

37. *Comment peut-on faire la différence entre le marker et le poska ?*

La différence se voit, en mouillant le poska, il s'efface.

38. *Existe-t-il des revues spécialisées dans lesquelles des graffiti de la région ont déjà été publiés ? Utilisez-vous de telles revues dans votre travail pour essayer d'identifier des tagueurs ?*

Oui, tout à fait.

39. *Pensez-vous que ces revues sont disponibles facilement pour les graffeurs de la région ?*

Les revues se diffusent en général plutôt sous le manteau. Il existe aussi des magasins spécialisées qui en vendent, mais pas dans le canton à part dans un kiosque. Il y a quelques revues que je vais parfois consulter. Sinon, il faut aller jusqu'à Bienne ou Berne pour s'en procurer. Maintenant, il existe aussi des livres, que l'on peut facilement se procurer sur l'internet. A l'heure actuelle, il n'y a qu'une revue qui est publiée de manière officielle et diffusée dans les kiosques, c'est *Graff It*, une revue française. Pour le reste, il faut aller sur l'internet ou dans les magasins spécialisés où on trouve des revues comme *Non Stop*, *JVS*, des revues bernoises, *Aerosoul* qui est bâloise, *Warriors* qui vient de la région biennoise.

40. *Pensez-vous que ces revues et l'internet permettent aux graffeurs d'échanger des idées, des formes, de se donner des rendez-vous pour faire des réalisations en commun ?*

Tout à fait. Nous consultons également les sites internet, ne serait-ce que pour trouver des photos de trains par exemple, qui seront de meilleure qualité que nos photos faites dans l'urgence.

41. *Voyez-vous des différences entre les graffitis de Neuchâtel et ceux de La Chaux-de-Fonds ?*

Je pense que La Chaux-de-Fonds est un peu un vase clos et que, en ayant identifié un certain nombre de personnes déjà et en leur ayant toujours expliqué qu'il fallait qu'ils se cantonnent aux endroits légaux s'ils ne voulaient pas avoir d'ennui avec la justice, on a réussi à instaurer un dialogue. Maintenant, est-ce ce dialogue qui a permis qu'on soit moins touché par le graffiti illégal, spécialement de grande taille, à la Chaux-de-Fonds qu'à Neuchâtel ? Je voyais encore récemment sur un site internet de la région une personne qui demandait "mais pourquoi La Chaux-de-Fonds est-elle moins taguée ?" ! C'est vrai qu'à une certaine période un certain nombre de tagueurs que nous avons identifiés ici sont partis sur le bas et que sur le bas il existe peut-être une ou deux zones un peu plus virulentes, notamment Marin, Auvernier... Ils ont affaire peut-être à des tagueurs un peu plus virulents qui n'ont peut-être pas encore été identifiés à satisfaction et qui profitent pour l'instant de cette situation jusqu'à ce qu'il passe une fois pour de bon entre les mains de la justice !

42. *Ne pensez-vous pas que cet aspect "vase clos" de la Chaux-de-Fonds fait que tout les graffeurs s'y connaissent, taguent ensemble alors qu'à Neuchâtel il pourrait exister une plus grande concurrence entre plusieurs groupes, ce qui pourrait pousser à une course vers les graffitis les plus en vue, que se soit par la taille, le nombre ou l'emplacement ?*

Oui et non. Neuchâtel a également plusieurs endroits légaux, mais les gens déposent peut-être moins plainte et cela incite peut-être à taguer plus dans des endroits illégaux. Il faut noter que certains graffeurs que nous avons arrêtés ici sont allés à Neuchâtel faire des choses illégales puis sont remontés à la Chaux-de-Fonds où ils n'ont fait que des choses légales ! Peut-être que le fait que l'on soit parvenu ces dernières années à identifier très rapidement les auteurs de 2 ou 3 grosses vagues à la Chaux-de-Fonds pousse certains à rester dans le bas où ils pensent être moins importunés. Mais peut-être que dans 2 ans la Chaux-de-Fonds sera complètement taguée de partout parce que les conditions auront changé.

Si on prend l'exemple de Bienne, on se rend compte que la ville a beaucoup été taguée en 98 et 99, qu'on est passé de 200 à 1800 plaintes ! Ensuite, des juges ont dit "stop, on en a marre, ras-le-bol !" et on a commencé à garder les gens derrière les barreaux. Certains pour 10 jours, certains pour un mois, certains pour plus longtemps. Comme par hasard, dès que l'on est devenu beaucoup plus répressif, dès que la justice est devenue beaucoup plus virulente, les plaintes concernant les graffitis sont passées de 1800 à 300. Donc on se rend compte que dès qu'on a une pression plus importante à un endroit, le nombre de tags descend, et à La Chaux-de-Fonds, au niveau de la justice, on est peut-être moins conciliants qu'à Neuchâtel. Le fait d'être plus répressifs et d'identifier plus de monde incite certainement les graffeurs à rester dans des endroits légaux.

43. *Considérez-vous le graffiti comme de l'art ?*

A force de fréquenter ce milieu, j'ai pris goût à certaines formes de graffiti. J'ai même chez-moi des graffs d'artistes de la région. Maintenant, il est évident que si l'on peut dire que les œuvres légales sont de l'art, il faut absolument condamner les autres... même si certaines sont très belles c'est vrai. Il m'est arrivé d'utiliser le mot "artiste" lors d'interrogatoire en disant "c'est bizarre un artiste qui ne reconnaît pas ses œuvres"... Les graffeurs, flattés d'être appelés ainsi m'ont alors parfois avoué trois fois plus de tags que ce que j'attendais !

*Annexe 4* : Liste des prix de l'exposition *XPO SPRAY* de Soy et Rydok, Galerie du Pommier, du 19 mai au 31 août 2000



GALERIE DU POMMIER – du 19 mai au 31 août 2000  
OUVERTURE : Lundi au vendredi / 10h00 - 12h00 et 14h00 - 18h00

## - XPO SPRAY - SOY ET RYDOK

### Liste de prix :

1. AFRICAN SUNSHINE	110 x 100	soy'2000	frs. 280.-
2. DEUX-HUIT-SEPT *	200 x 115	soy'2000	frs. 680.-
3. LE SYSTEME VU PAR RDK	175 x 96	rdk'2000	frs. 330.-
4. LOOKING FOR INSPIRATION	70 x 40	soy'2000	frs. 160.-
5. REMEMBER YOU LAST NIGHT *	70 x 40	soy'2000	frs. 190.-
6. TDFCREW ON THE RUN	70 x 40	soy'2000	frs. 190.-
7. VOYAGE MEDIEVAL *	130 x 110	soy'2000	frs. 450.-
8. TIGRE *	75 x 120	soy'2000	frs. 330.-
9. PAYSAGE I	109 x 74	rdk'2000	frs. 190.-
10. PAYSAGE II	74 x 29	rdk'2000	frs. 90.-
11. PAYSAGE III	38 x 84	rdk'2000	frs. 120.-
12. PAYSAGE IV	100 x 120	rdk'2000	frs. 280.-
13. PAUSE...	100 x 120	rdk'2000	frs. 330.-
14. PURPLE DARK SIDE *	130 x 120	soy'2000	frs. 440.-
15. PROTEGEONS LES ENFANTS DE LA VIOLENCE	130 x 120	soy'2000	frs. 190.-
16. GREENSCUD	202 x 86	rdk'2000	frs. 380.-
17. AFTERBLUES	202 x 74	rdk'2000	frs. 380.-
18. VAISSEAU		rdk'2000	p.p.
19. AMAZONART I *	61 x 104	soy'2000	frs. 190.-
20. PORTRAITS NOIR/BLANC * (d'après photos - cadre compris)	130 x 130	soy'2000	p.p.
21. HEROÏNE MALGRE ELLE * (cadre compris)	130 x 130	soy'2000	frs. 480.-
22. SEA VISION I	40 x 50	soy'2000	frs. 150.-
23. AMAZONART II (cadre compris)	42 x 30	soy'2000	frs. 140.-
24. AMAZONART III (cadre compris)	30 x 42	soy'2000	frs. 140.-
25. BAMBAATA	100 x 100	rdk'2000	frs. 220.-
26. SERENITE	60 x 70	soy'2000	frs. 190.-
27. REPOS	100 x 70	soy'2000	frs. 280.-
28. MANOIR *	130 x 130	soy'1999	frs. 550.-
29. PROJET RYDOK		rdk'2000	p.p.
30. PROJET SOY		soy'2000	p.p.
31. LE SYSTEME VU PAR SOY *	130 x 130	soy'1999	frs. 550.-
32. SEA VISION II (cadre compris)	50 x 70	soy'2000	frs. 200.-

\* finissage des détails au pinceau

Sur commande : - Pulls et T-Shirts « SOY ET RYDOK » personnalisés  
- Cadres