



UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

Université de Lyon



ICOM

INSTITUT DE LA COMMUNICATION

Mémoire de Master 2 professionnel DPACI
« Développement de Projets Artistiques et Culturels Internationaux »

BRUXELLES ET « SON » HISTOIRE DU GRAFFITI

D'une émergence singulière à une reconnaissance partielle

Présenté par :

Léa LAVIGNE

Remerciements

Je tiens dans un premier temps à remercier Mr Pierre-Alain Four d'avoir accepté la direction de mon mémoire, de m'avoir encadrée et soutenue tout au long de mon travail de recherche, ainsi que l'ensemble des professeurs du MASTER DPACI dont les cours m'ont permis d'acquérir des connaissances dans le domaine

Un grand merci à mes camarades de classe qui m'ont apporté des rires et du soutien dans cette dernière ligne droit.

Je tiens aussi à remercier ma famille de m'avoir soutenue dans cette épreuve ainsi que mes amis qui ont toujours su m'écouter et m'encourager dans des moments d'incertitudes.

Merci à tous les graffeurs que j'ai rencontré pour leur aide, leur disponibilité et leur connaissances du milieu graffiti. Ce fût de belles rencontres et une belle immersion dans le milieu du graffiti bruxellois !

Pour finir, je remercie également Benoît Quittelier de m'avoir aidé à problématiser mon sujet.

Bonne lecture à tous !

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION GENERALE	6
PARTIE 1: LES ÉTAPES DE L'ÉMERGENCE DU GRAFFITI BRUXELLOIS	8
INTRODUCTION PARTIE 1	9
CHAPITRE 1 – LES MOUVEMENTS ARTISTIQUES BELGES D'APRES-GUERRE (1945-1980)	9
1. <i>Une expression de l'art « hors » cadre et humanisée</i>	9
2. <i>La ville de Bruxelles : scène d'un art actif</i>	10
CHAPITRE 2 – L'ESTHETIQUE GRAFFITI A BRUXELLES	12
1. <i>L'influence du post-graffiti * New-Yorkais</i>	12
2. <i>Les premiers signes du graffiti bruxellois</i>	12
3. <i>La génération du graffiti Hip-Hop bruxellois</i>	14
3.1. <i>HIP-HOP, don't stop until you reach the top ! : Origines d'un mouvement planétaire</i>	14
3.2. <i>Le graffiti Hip Hop Bruxellois : une émergence fragmentée</i>	16
CHAPITRE 3 - LE GRAFFITI BRUXELLOIS EN CHANGEMENT : CAUSES ET ATTRIBUTS	22
1. <i>Les raisons d'une réception négative</i>	22
2. <i>Répressions et reconnaissances : le graffiti bruxellois en proie à une nouvelle réalité</i>	23
3. <i>Les facteurs d'une mutation des pratiques</i>	27
4. <i>Le nouveau visage du graffiti bruxellois</i>	29
CONCLUSION PARTIE 1 :	32
PARTIE 2: LA RECONNAISSANCE DU GRAFFITI A TRAVERS LE MILLEFEUILLE	
POLITICO-CULTUREL BRUXELLOIS	33
INTRODUCTION PARTIE 2 :	34
CHAPITRE 1 : LA POLITIQUE CULTURELLE BRUXELLOISE FRANCOPHONE ET LE FONCTIONNEMENT DU	
CHAMP CULTUREL AU REGARD DU GRAFFITI « INSTITUTIONNALISE » -	36
1. <i>Les évolutions de la politique culturelle de la Communauté française</i>	36
2. <i>Les « matières culturelles »: un secteur aux interventions multiples</i>	39
3. <i>Le système politico-culturel bruxellois : un système administratif doublement complexe</i>	40
4. <i>La place du graffiti dans les politiques culturelles bruxelloises : la description de deux cas précis</i>	41
CHAPITRE 2: L'ÉVOLUTION DU GRAFFITI AU CONTACT DES ACTEURS DU MILIEU CULTUREL ET ARTISTIQUE	
.....	45
1. <i>Dans les structures socioculturelles</i>	45
2. <i>Dans les associations spécialisées et les Collectifs d'artistes</i>	49
3. <i>Dans les galeries d'art</i>	52
CHAPITRE 3 : LES INDICATEURS D'UNE RECONNAISSANCE IMPOSSIBLE DU GRAFFITI BRUXELLOIS	55
1. <i>Le maintien d'une logique d'instrumentalisation du graffiti bruxellois</i>	55
2. <i>Les failles d'une gouvernance culturelle et ses effets sur le graffiti</i>	58

CONCLUSION PARTIE 2 :	66
PARTIE 3: PROJECTEUR SUR LE GRAFFEUR : ANALYSE DES ETAPES D'UNE PROFESSIONNALISATION DE LA PRATIQUE	67
INTRODUCTION PARTIE 3	68
<u>CHAPITRE 1 : LE CHOIX D'UNE POSTURE THEORIQUE SPECIFIQUE : SOURCES ET METHODES.....</u>	69
1. <i>L'intérêt de la notion de carrière pour une étudié approfondie du milieu graffiti.....</i>	69
2. <i>Profils et processus de rencontres avec les graffeurs bruxellois.....</i>	69
<u>CHAPITRE 2 ANALYSE DES ETAPES SUCCESSIVES DE LA CARRIERE</u>	71
1. <i>L'engagement dans la pratique du graffiti</i>	71
2. <i>La professionnalisation de la pratique : une étape de transition dans la carrière</i>	77
CONCLUSION PARTIE 3	80
CONCLUSION GENERALE :	80
BIBLIOGRAPHIE.....	81
GLOSSAIRE	83

Introduction générale

Le graffiti à Bruxelles n'est pas le même que celui de New-York , pas même que celui de Paris, ni même que celui de... Dans toutes les villes du monde, le graffiti évolue différemment.

Au cours de notre recherche nous avons donc pris en compte la notion de contexte comme constitutive des formes d'apparition du mouvement graffiti à Bruxelles.

Bien que le modèle de référence du graffiti moderne semble le même pour tous c'est à dire celui qui a émergé dans les années 60 à New-York, il ne faut pas négliger le fait que son développement s'est effectué selon un contexte particulier.

Transposé par la suite sur le continent européen, le mouvement graffiti a également émergé en fonction des dispositions contextuelles à la fois politiques et sociales de chaque pays.

De fait notre intérêt pour le graffiti bruxellois a donc questionné sans cesse son lien avec l'organisation administrative et sociétale de l'État Belge.

En questionnant les origines du mouvement, nous avons donc tenté de comprendre comment le graffiti a été vécu par la jeunesse belge vingt ans après son émergence sur le continent américain.

Puis, désirant questionner ses formes de reconnaissances actuelles au sein de l'administration politico-culturelle belge, nous avons donc accordé une importance aux acteurs qui le composent et à leur rôle dans le champ culturel belge. En nous mesurant à cette réalité, nous avons pu analyser les formes de prise en compte et d'évolution du graffiti dans ce contexte particulier.

Ne connaissant pas contexte sociétal bruxellois, nous avons privilégié un travail de rencontre avec les individus impliqués sur le terrain et avons construit une grande partie de notre recherche sur la base d'entretiens semi-directifs. Cela nous a orienté les bases de notre recherche sur le vécu des acteurs rencontrés, sur leurs récits et de fait, moins sur la base d'une bibliographie constituée d'une revue littéraire exhaustive.

Définition-S du graffiti par les graffeurs

« C'est le moment où tu casses toutes les règles pour se défouler dans la rue (...). Le but n'est pas de faire du beau dans le graffiti mais de se faire plaisir, de se démarquer, de faire des trucs choquant »

« C'est plus le parcours que tu fais et les moments d'adrénaline que ça t'apporte que la pièce en elle-même (...). C'est revendiquer ton nom en fin de compte sans rien demander à personne »

« C'est une manière de prendre une place dans la société »

« C'est prouver que tu sais créer quelque chose, que tu te démarques, autant dans le trait que dans le mouvement et que tout le monde va reconnaître ton style, c'est comme si tu avais déposé ta marque sans qu'il n'y ait de valeurs matérielles, mais ça va au delà de ça encore ».

« Faire du graffiti c'est politique, moi je pense qu'au niveau politique, quand tu t'appropries déjà l'espace qui n'est pas le tien, c'est pas vraiment de la politique mais tu peux considérer ça comme un « PUTCH » de l'espace public, tu déboutes la publicité, tu mets la tienne à la place ».

Une espèce de marque comme une signature en bas de page, je suis passée par ici, et en même temps je vous montre mon style, car on est toujours fier de notre style et c'est pour ça qu'on le travaille, de dire je suis passé par ici, car je pense pas qu'il y ait vraiment comme à l'ancienne, le côté, quartiers, ceci est mon territoire, je crois pas que existe à Bruxelles, où les graffitis »

« Moi je sais que dans la bouche d'une personne à l'autres ça change donc y'a pas vraiment de définition académique et je trouve ça bien qu'il n'y en ait pas »

PARTIE 1 :

Les étapes de l'émergence du graffiti bruxellois

Introduction partie 1

Dans cette partie, nous allons aborder l'histoire du graffiti bruxellois en nous en efforçant de décrire les différentes étapes qui ont jalonné son émergence et sa structuration actuelle.

Pour ce faire, nous aborderons dans un premier temps les mouvements artistiques qui sont apparus pour la première fois dans l'espace urbain et de fait, qui ont servi d'introduction à une conception de l'art dans la ville.

Puis, nous aborderons les modèles sur lesquels s'est construit le graffiti bruxellois en décrivant notamment le mouvement graffiti new-yorkais à l'origine de l'arrivée du Hip-Hop sur le continent européen et, par conséquent à Bruxelles.

Pour finir, nous évoquerons les facteurs à l'origine des diverses mutations du graffiti bruxellois dont les principaux effets ont conduit à une apparition de celui-ci dans le secteur artistique et culturel officialisés.

Chapitre 1 - Les mouvements artistiques belges d'après-guerre (1945-1980)

1. Une expression de l'art « hors » cadre et humanisée

En 1947, un manifeste signé par Louis Deltour, Edmond Dubrunfaut et Roger Somville définit les bases du mouvement Forces Murales. Les signataires souhaitent faire sortir l'art de l'atelier et de l'assujettissement académique de la peinture au chevalet réalisé. C'est ainsi que le mouvement décide d'envahir la rue et transmettre l'art d'une façon différente pour qu'il puisse être compris et

reçu par tous. Pour ce faire, il actualise des pratiques artistiques populaires empruntés parfois au domaine de l'artisanat d'art comme la tapisserie, la céramique et le vitrail mais à la seule différence qu'elles sont exposées sur des bâtiments publics s'étendant sur toute leur surface et prenant ainsi la forme d'un art monumental. C'est d'ailleurs sous ce format que ses œuvres sont empreintes d'un héritage fortement lié à celui du muralisme mexicain. Cependant, ce n'est pas uniquement dans la forme esthétique qu'elle s'y rapproche mais également par la dimension collective de la conception. Puis, par le thème et la fonctionnalité sociale que prennent les œuvres. En effet, conçues dans l'espace public, elles recherchent un contact immédiat avec le peuple en illustrant dans leurs créations la vie quotidienne éprouvée par celui-ci. C'est ainsi que les grandes œuvres représentent des hommes et des femmes en plein labeur mais, également, soulignent leurs valeurs idéologiques. Toujours réalisées sur des bâtiments publics, elles souhaitent s'imprégner des lieux fréquentés par le peuple. L'objectif du collectif Forces Murales réside dans l'exaltation de la vie quotidienne faisant naître ainsi une symbiose entre l'art, le peuple et ses idéologies. Loin des académismes de l'époque, leurs œuvres sont fortement empreintes d'une valeur humaine qui rendent hommage aux valeurs collectives et solidaires de la société. Seulement, le mouvement Forces Murales s'énonce essentiellement entre 1947 et 1959 bien que cette notion de collectivité va se retrouver peu de temps après dans un autre mouvement artistique international dénommé COBRA (Copenhague BRuxelles, Amsterdam). Ce mouvement rejoint Forces Murales par son rejet de l'art académique. Celui-ci s'exprime par une recherche de formes artistiques délaissant les conventions et les normes établies. À cet effet, leurs œuvres se rapprochent des expressions primitives telles que l'art naïf *, l'art préhistorique*, l'écriture ou la calligraphie *. Par le biais de leurs peintures, COBRA dépeint l'individu au plus proche de son authenticité et de sa nature profonde.

Bien que ces deux mouvements ne correspondent pas de manière évidente au graffiti, il semble que certaines caractéristiques qui émanent de leurs œuvres s'en rapprochent. Chez Cobra, cela se remarque dans la vivacité graphique présent dans certains tableaux; puis pour Forces murales c'est le rapport à l'urbain mêmes si leurs œuvres sont réalisées dans le cadre de commandes effectuées par la ville. Pour finir, c'est la dimension collective présente chez les deux mouvements et qui rythme le processus de création, qui s'accorde avec celui-ci.

2. La ville de Bruxelles : scène d'un art actif

Avec l'apparition de l'Internationale Situationniste¹, l'art s'exprime pour la première fois dans la rue et sans autorisation aucune. Les situationnistes, fort d'un esprit révolutionnaire et anticapitaliste, associent allègrement ces idéologies à des formes artistiques expérimentales. Le but étant de libérer l'individu par une action engagée et active. D'ailleurs, le bulletin dirigé par Guy Debord, figure de proue de ce courant, permet de mieux en saisir l'intention. En effet, dans le premier numéro de la revue, il invite activement l'habitant de la ville à sortir de son rôle de spectateur pour lutter contre une forme de conditionnement. Face à l'ennui vécu dans la ville, la revue incite les habitants à inventer de « **nouveaux décors mouvants** » qui seuls permettent de modifier « **le complexe architectural et son aspect** ». Une des particularités qui se lie au travers de ses injonctions réside dans la dimension ludique de la création où l'habitant trouve le besoin de jouer avec l'architecture et l'espace dans une temporalité illimitée et essentiellement basée sur les « situations » qui se construisent et s'additionnent. L'art prend ainsi une dimension spontanée en s'imposant au gré de la volonté des individus. Pour la première fois, la voie d'une expression artistique illégale apparaît. Par ailleurs, leurs propos virulents envers les critiques d'art renforcent l'aura qui se dégage du courant. En effet, celle-ci va séduire d'autres mouvements belges eux-mêmes empreints d'un esprit activiste. C'est le cas du MASS MOVING. Leurs actions se caractérisent par la volonté de sortir l'art des musées et des galeries en le transposant dans la rue. Dans un refus des conventions établies, ils souhaitent à cet effet élargir le champ de la création. À l'image des situationnistes, leur action est internationale bien que leurs ateliers soient eux, basés à Bruxelles. En 1970, le groupe d'artistes lance le **Shadow Project** consistant à peindre en rose les ombres des passants ainsi que des éléments urbains. Cette première forme de détournement du mobilier urbain et l'interaction suscitée avec le public peut s'interpréter comme une forme avant-gardiste des années 2000.

En définitive, les mouvements d'après-guerres admettent certaines similitudes avec les formes et les intentions du mouvement du graffiti contemporain. Durant les années 1970, et du fait de politiques de rénovations urbaines intensives, c'est l'art mural qui se développe dans la ville de Bruxelles principalement commandé pour orner les murs vides des bâtiments de certains

¹ Premier numéro de la revue éditée par l'Internationale situationniste

http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_1.pdf

quartiers. Il faudra attendre une dizaine d'années pour que le phénomène graffiti émerge à Bruxelles.

Chapitre 2 - L'esthétique graffiti à Bruxelles

*1. L'influence du post-graffiti * New-Yorkais*

Le graffiti pénètre à Bruxelles par la voie du galeriste bruxellois Maurice Keteilman. Lors d'un voyage à New-York, il rencontre Dolores Neuman, une collectionneuse d'œuvres d'arts qui se passionne depuis peu pour la jeune génération d'artistes graffitis. Contrairement à Bruxelles, le graffiti est déjà à la mode à New-York aussi bien dans les circuits de galeries d'art underground que parmi d'autres à la clientèle plus sophistiquée. Des œuvres de Keith Haring et de Jean- Michel Basquiat connaissent déjà un fort succès dans le milieu de l'art contemporain. D'ailleurs, c'est la découverte de ces œuvres qui crée un choc visuel chez le galeriste bruxellois à tel point qu'agréablement surpris, ils décident d'acheter plusieurs œuvres. De retour à Bruxelles, il réalise la première exposition du genre dénommée « **Graffiti !** ». Des artistes new-yorkais sont ainsi exposés et fort de leur succès international, la presse belge ne cesse de publier des articles au sujet de l'exposition. On peut y lire de nombreuses critiques comme celles « **d'un art effet de mode** » ou « **la récupération simpliste d'un mouvement** ». Seulement, et en dehors du cadre de la galerie, elle participe à la diffusion des premières éclosions du graffiti new-yorkais. Ce sont celles de ces milliers de signatures que l'on appelle tag * initiées par un jeune TAKI 83 devenu une légende du graffiti américain. En apposant son nom complété du chiffre de sa rue, il est à l'origine du plus grand mouvement artistique de la jeunesse dont les pratiquants étaient nommés les « writers ». Ce sont eux qui initient de nombreuses techniques (Annexes 1) qui seront par la suite reprises et reproduites dans les rues d'Europe.

Le post-graffity * est la première forme de visibilité de cet art dans la ville de Bruxelles toutefois ce courant ne figure pas comme le déclencheur d'une pratique du graffiti chez les jeunes bruxellois pas plus que les courants artistiques auparavant décrits. Cette pratique apparaît peu à peu due aux initiatives d'une jeunesse ordinaire.

2. Les premiers signes du graffiti bruxellois

Le graffiti bruxellois pointe ses premiers signes dans le courant des années 1980 par le biais d'une première génération de graffeurs incarnée par trois jeunes adolescents: **EROS**, **ZONE** et **RAGE**. Ils grandissent tous dans l'univers de la culture Punk et Hardcore dont certains précurseurs du pochoir bruxellois y sont également associés.

EROS réalise ses premiers graffitis à l'âge de 20 ans. Boulanger de métier et passionné de Hard Rock, il développe un intérêt pour les graphismes des logos dessinés sur les pochettes de disques. Il se met ainsi à imiter les décorations de ces groupes par le biais de la technique du pochoir. Peu à peu, il découvre les tags new-yorkais en regardant des images dans des magazines. Séduit par cette expression de rue, il décide d'user de la même technique dans les rues de Bruxelles. Ces premières initiatives attirent un autre graffeur : ZONE qui commence à le suivre. Une autre passion les unie également : celle de la Bande Dessinée et des Comics américains. Progressant en duo, ce sont eux qui réalisent la première œuvre de grande taille à la bombe aérosol à la Station de **DE WAND**, un lieu symbolique du graffiti bruxellois. Elle mesure près de trois mètres de haut pour plus de 10 mètres de long et reflète également l'univers des deux graffeurs en mêlant des personnages issus à la fois de la Science-Fiction et de la Bande Dessinée.

Parallèlement, RAGE, un jeune adolescent punk, marque les rues de Bruxelles. Il possède également une culture de la Bande Dessinée mais à la différence des graffeurs que nous venons de citer, la rencontre de RAGE avec le graffiti est de nature anecdotique. C'est en suivant une fois un de ses amis cleptomane dans les supermarchés qu'il découvre une bombe de neige artificielle dans les rayons. Séduit par l'objet, ils décident de l'acheter. Dans la rue, il s'en empare une première fois pour écrire des messages empruntés aux mouvements Hippiques dont le célèbre « **PEACE & LOVE** ». En prenant lui aussi connaissance du tag new-yorkais, il en adopte le rituel : il s'initie d'abord à la technique en élaborant un lettrage personnel puis, il recherche un pseudo : ce sera RAGE, comme nous l'avons cité.

L'engagement dans le tag ainsi que l'esthétique des trois graffeurs s'est donc identifiée en partie à l'esthétique des tags new-yorkais. C'est ainsi qu'ils imposent un style original dans les rues de Bruxelles que l'on peut décrire ainsi : une diversité de couleurs utilisées pour le remplissage de la lettre et une absence de personnages pour les illustrer. Il en résulte une composition harmonieuse et non exhaustive influencée à la fois par les couleurs de la Bande Dessinée ainsi que l'esthétique pure des premiers Flops* new-yorkais.

Ainsi naît une première forme esthétique du graffiti bruxellois qu'il nous est difficile d'illustrer visuellement étant ignorée des médias et du secteur artistiques à l'époque. Nous nous sommes davantage renseignés auprès du Centre de Documentation de l'asbl Lézarts Urbains ; puis par la lecture d'ouvrages comme ceux d'Adrien Grimmeau et Alain Liapower (CF. Bibliographie) afin de sélectionner des informations sur cette première émergence du graffiti.

3. *La génération du graffiti Hip-Hop bruxelloise*

Aux alentours des années 1980, nous allons voir que le graffiti arrive en Europe par le biais de magazines de photographies dont « SUBWAY ART » de Martha Cooper et Henri Chalfant qui diffusent les images de jeunes tagueurs new yorkais intervenant dans le vaste réseau de la capitale. D'ailleurs, ils participent largement d'une révolution esthétique du graffiti né de l'envie de faire voyager, par le biais des transports, cette forme nouvelle de lettrage. Le SUBWAY ART * (CF. ANNEXE 1) est une esthétique qui sera largement adoptée et activement pratiquée dans les grandes villes du monde entier. Cela a été notamment le cas de Bruxelles. À cela s'ajoute les influences du mouvement Hip-Hop américain.

Pour mieux comprendre les particularités du mouvement Hip-Hop belge, nous allons décrire l'origine première de ce mouvement : le Hip- Hop new-yorkais.

3.1. *HIP-HOP, don't stop ! Until you reach the top ! : Origines d'un mouvement planétaire*

La culture hip-hop est née dans les années 1960, dans la ville de New-York, fortement dominée par une importante pauvreté dans les communautés afro-américaines ainsi que latino-américaines. En effet, les quartiers de Harlem, de Brooklyn et du Bronx connaissent un fort taux de chômage qui contribue à une précarité sociale généralisée au sein de ces quartiers.

Dans ce contexte difficile, de nombreux mouvements identitaires se créent pour dénoncer ces injustices économiques et pour en inverser la conjoncture sociale. C'est notamment le cas des Black Panthers dont le combat émerge au même moment.

Seulement, la révolte et la colère, laisse peu à peu place à l'essoufflement des luttes fortement due au démantèlement de nombreux groupes et à deux effets marquants dans l'histoire américaines : les assassinats consécutifs de Martin Luther King puis, de Malcolm X. Peu à peu, ces quartiers populaires prennent un autre visage. En effet, les habitants, traumatisés et découragés

par les événements du passé se replient sur eux-mêmes. Étant isolés du reste de la ville, économiquement et géographiquement, une nouvelle forme de ségrégation urbaine * voit le jour : les GHETTOS. Largement influencée par la pauvreté ambiante, ces zones deviennent peu à peu des zones de non-droit * où les Gangs * prennent une importance sociale de plus en plus marquée. La pauvreté n'est plus uniquement le « pain quotidien » et à celle-ci s'associent d'autres phénomènes comme la drogue, la délinquance contribuant ainsi à une insécurité généralisée. Elle se manifeste par des brutalités constantes des forces de l'ordre, des émeutes généralisées et de violents affrontements entre les Gangs adverses. Anéantie par le caractère incontrôlable de la situation et animée par la peur, la population reste passive. Cependant, de nouvelles expressions voient le jour issues du domaine musical. En effet, c'est dans ce contexte que naissent la musique Funk et Soul. Elles se caractérisent par des improvisations spontanées dans la rue qui sont fortement appréciées de par leur divertissement. Encouragés par ce mouvement, de nombreux rappeurs prêtent peu à peu leur voix pour manifester le mécontentement ambiant vécu par la population et, revendiquent au travers de leurs textes les droits civiques de la jeunesse noire américaine. Eux-aussi s'exprime dans la rue, les quartiers étant démunis de structures culturelles. C'est ainsi que la rue devient un lieu d'expositions et de diffusions privilégiées et dans ce contexte émerge un nouveau mouvement culturel : le Hip-Hop.

Celui-ci se structure spécifiquement dans le quartier du Bronx parallèlement aux violentes guerres de gangs que nous avons mentionnés. Son icône encore célèbre aujourd'hui est Afrika Bombataa*.

Ancien membre d'un gang, il emprunte ce pseudonyme au chef d'une tribu Zulu découvert dans le Film Shaka Zulu (1964) dont l'histoire décrit la bataille légendaire entre les troupes coloniales britanniques et une tribu Zulu sud-africaine en 1979. Le film évoque la naissance de la Nation Zulu établie pour lutter contre les conflits territoriaux et interethniques qui ont lieu dans ces zones urbaines. Faisant écho au contexte new-yorkais de l'époque, Afrika Bombataa décide de s'inspirer de l'histoire de ce peuple pour améliorer les rapports sociaux au sein de son quartier. Etant reconnu pour son talent de Dj, ils décident de faire du domaine artistique un des piliers de sa démarche. Ainsi, il commence à rassembler des jeunes qui pratiquent des disciplines artistiques. Ce sont surtout le rap, le graffiti, le Djing et le break dance qui se pratiquent dans la rue à cette époque.

Peu à peu, cette synergie contribue à créer une alternative pacifique à la violence des gangs. De nombreux jeunes s'allient au mouvement attirés aussi par son aspect ludique. En effet, de

nombreux défis artistiques ont lieu pour maintenir les jeunes dans une créativité énergique et régulière. Cela fut très important à l'époque car de nombreuses institutions scolaires fermaient tour à tour, laissant les jeunes livrés à eux mêmes.

C'est sur cette base unificatrice et artistique que se fonde la **Zulu Nation**. Celle-ci se structure peu à peu autour d'un slogan pacifique : « Peace-Love-Unity, Get busy ! ». Ce message vif et joyeux est diffusé quotidiennement mêlé d'une association de disciplines hétéroclites pour créer une puissante énergie positive. La Zulu Nation combine les quatre expressions artistiques qui font partie intégrante du mouvement Hip-Hop : le Djing, le Rap, la Danse et le graffiti.

Pour le graffiti – qui constitue le thème de notre recherche – le Hip-Hop apporte un affinement du style et l'apparition de nouveaux graphismes. Le « writing » s'enrichit de couronnes et de flèches. Puis, aux fresques s'incorporent également des personnages issus de l'univers du cartoon ou de décors de cinéma ; et pour finir des lettrages spécifiques comme le Wild Style (Annexes 1). Ces pratiques s'exercent davantage lors de défis lancés entre les jeunes afin de catalyser leur créativité. Par contre, le tag a lui été rejeté par la ZULU NATION de par son utilisation auprès des gangs afin de reconnaître l'appartenance d'un gang à un territoire donné.

Lors de la diffusion du mouvement Hip-Hop en Europe, celui-ci prend diverses formes selon les territoires. Bien que l'on retrouve de nombreuses similitudes avec le modèle new-yorkais, dix ans se sont passés entre l'émergence du mouvement à New-York et son arrivée en Europe. D'ailleurs, et comme nous allons le voir pour la Belgique, c'est par le biais de médias populaires qu'il se fait connaître de la jeunesse bruxelloise. Nous insistons sur ces notions de contexte et de territoire qui ont influencé les formes qu'ont pu prendre les mouvements de Hip-Hop européens.

Et à Bruxelles ?

3.2. Le graffiti Hip Hop Bruxellois : une émergence fragmentée

À l'aube des années 1980, le mouvement Hip-Hop traverse les frontières américaines pour se répandre notamment, et comme nous l'avons déjà mentionné, sur le continent européen. Dans cette conjoncture, Bruxelles tient une place singulière due notamment à la politique de diffusion des médias dans le pays. En effet, la non-diffusion du film « Style Wars »², en Belgique ne permet

² Blog du film « Style Wars <http://stylewars.com/>

pas aux jeunes de découvrir immédiatement l'univers du graffiti new-yorkais évoqué à plusieurs reprises dans les points précédents. Toutefois, deux films vont être diffusés à leur tour sur les chaînes de télévision belge : **Beat Street** puis, **Beat Street 84**³. Mentionner ces deux films est nécessaire pour comprendre les étapes de l'arrivée du Hip-Hop en Belgique. En effet, ils se focalisent essentiellement sur la danse du Breakdance *, une de celles qui composent l'univers de la danse Hip-Hop. C'est donc par le biais de la danse qu'apparaît le Hip-Hop en Belgique. Le tag y est également associé du fait de ses apparitions ponctuelles dans le film mais ne va pas constituer une discipline majeure à ce moment-là.

Nous sommes au début des années 1980, et la discipline du graffiti initié par EROS, ZONE et RAGE, n'est pas encore visible.

Peu à peu, la danse Breakdance s'installe sur le territoire bruxellois due également à un autre relais médiatique : la chaîne TF1 et sa célèbre émission musicale Funk et Disco⁴ animé par Sydney, un jeune noir aux allures comiques et au look très funky diffusée le dimanche après-midi.

De manière générale, l'émission présente un artiste américain issue du mouvement Hip-Hop, Soul et Funk. Une interview est réalisée en début d'émission, puis, une figure de breakdance est réalisée par des professionnels afin de procéder au déroulement de l'apprentissage de celle-ci par les jeunes. L'apprentissage s'effectue en deux parties : le défi et la leçon rythmé par un slogan accrocheur : « toi aussi tu peux, tout le monde peut le faire ! ». Ceux-ci mettent en scène des jeunes français qui se prêtent au jeu.

En Belgique, les jeunes deviennent adeptes de l'émission et, par mimétisme, s'entraînent à réaliser les pas de danses. Happés par les images des concerts d'Afrika Bombataa et les breakers américains à la télévision, les jeunes adoptent aussi le style du B-Boy * américain composé d'un pantalon et d'un tee-shirt large et d'une casquette Hip-Hop sur le crâne. C'est aussi le style du breaker.

Décrit comme cela, le Breakdance bruxellois apparaît comme une copie d'une culture qui, en réalité, est fortement à **la mode** dans de nombreux territoires. Or, c'est justement cette précision qui nous amène à pointer une des premières singularités du mouvement Hip Hop bruxellois. En effet, contrairement aux jeunes new-yorkais, l'accès des jeunes belges au Breakdance par la voie

³ Extrait du film Beat Street 84 et d'une scène de démonstrations de Breakdance effectuées par un groupe de jeunes https://www.youtube.com/watch?v=c_Shwo1od6g

⁴ Extrait d'une émission de Sydney https://www.youtube.com/watch?v=cZ1mm_SPIA4

médiatique, nous indique que c'est par le côté fun de la pratique qu'ils se voient attirés. Le contexte social est différent puisqu'en Belgique, il n'y a pas de guerres de gangs à l'œuvre. De fait, les jeunes posent un autre regard sur leur engagement dans la pratique et choisissent le Breakdance pour son aspect ludique et sportif. Composée de mouvements de jambes énergiques qui se réalisent majoritairement au sol, la danse s'apparente à de la gymnastique. De fait, la difficulté du breakdance amène les jeunes à s'entraîner régulièrement.

En consultant le livre d'Alain Liapower (CF. bibliographie), nous avons pu recueillir témoignage de Fourmi, un Dj reconnu et adepte de la danse du Breakdance étant adolescent.

«C'était comme une discipline sportive, on mettait un training et on se rencontrait autour de ça. On s'entraînait dans le quartier de la basilique et ça ne s'arrêtait plus. Partout, en rue, en salle, là où c'était possible, même si le sol ne glissait pas, tu voulais être le plus fort, attraper un mouvement, puis un autre » Fourmi (Dj de BRC)- in « Total Respect, la génération Hip Hop en Belgique » p13- Bruxelles Fondation Jacques Gueux).

À l'image de New-York, le break s'exprime également dans l'espace public (halls de gare, place de quartiers, en rue). La première Commune qui connaît l'apparition du Breakdance est la Commune de Schaerbeek, puis celle de Jette. Ce sont deux Communes populaires de la ville. Bien que fortement, marqué par les diverses vagues d'immigration ouvrières, les jeunes ne vivent pas dans la misère. Le profil des jeunes se détache aussi de celui du modèle des jeunes à New-York.

Puis, le territoire divisé en Communes induit une appartenance identitaire différenciée des jeunes envers celui-ci. Par exemple, les équipes de Breakdance, se structurent selon la Commune d'habitation puis, les tournois de Breakdance s'organisent entre les Communes et non dans un territoire précis comme le Bronx à New-York. Outre le contexte social de l'époque, le modèle territorial belge singularise également la culture du « break » en Belgique. Peu à peu, le mouvement prend de l'ampleur et, a contrario du début du Breakdance à New-York, le milieu socioculturel à Bruxelles commence parallèlement à se développer principalement par la constitution de Maisons de Jeunes et de Maisons de quartier. Dédiée au développement d'une politique culturelle locale (communale ou de quartier) et ciblée sur la jeunesse, elles fournissent ainsi des salles d'entraînement pour les jeunes et considèrent la pratique du « break » comme une manière positive et ludique d'insérer le jeune dans la société. **Et pour le graffiti ?**

Il apparaît par le tag, et par des images recueillies au travers du film **Beat Street**, comme nous l'avions évoqué. Nous sommes en 1986 et il n'y a que très peu de tagueurs. Aux côtés de ceux que nous n'avons pas évoqué, d'autres tagueurs s'imposent dans les rues de Bruxelles, influencé par le

mouvement Hip-Hop. C'est notamment le cas de SHAKE (Annexes 3). Il a aujourd'hui 40 ans et est considéré comme un pionnier du tag à Bruxelles.

«Je suis arrivée dans le mouvement par les médias : TF1, les clips, les albums...C'était les soirées, la danse, le tag. Moi, dans mon quartier, on m'appelle l'Américain », A l'époque le tag n'était pas primordial mais tu devais le faire. Au début tu pompes des noms. Tu cherches, t'es encore un minot. Mon nom, c'est SHAKE, ça vient de secouer la Bombe, en anglais, ça renvoie à pleins d'autres choses » (in « DEHORS ! Le graffiti à Bruxelles » - page 53. , CFC Editions.).

Le tag reste discret et relève plus d'une pratique additionnelle chez le Breaker. D'ailleurs, il n'y a pas d'autres expressions liées au graffiti qui s'exercent ou que très élémentaires (flops, brûlures (Annexe 1) à cette époque. Le Breakdance est au devant de la scène dans un univers animé par les soirées dans les playgrounds*. Ces terrains étaient aussi l'occasion de faire quelques tags. Puis, de repérer aussi les initiés du mouvement pour pouvoir y être intégré. Par ailleurs, il arrivait parfois que certaines stars du Hip-Hop américains assistent aux tournois, dès lors il fallait être présent. Côté musical, le Rap n'était pas encore là comme me le décrit Aien, un graffeur que j'ai rencontré.

«Moi j'ai connu le Hip-Hop à 12 ans, je te parle de 1984. Donc, j'ai breaké. On écoutait des groupes de funk. Le rap n'avait pas le marché qu'il a aujourd'hui. On dansait sur du James Brown mais c'était Hip-Hop parce que la danse était particulière. On venait avec du break, du smurf. Parallèlement, le graffiti était déjà présent » - Aien.

De plus, la Belgique connaissait à ce moment là une vague musicale davantage ciblée sur la musique électro et sur le courant de la DANCE. Ces deux mouvements rassemblaient de nombreux adeptes ce qui a joué sur le retard de l'arrivée d'une culture Hip-Hop. Puis, elle tend à se substituer également au mouvement de Break, qui, vers la fin des années 1980 s'estompe peu à peu. Alors que le rap est absent, l'apparition du Trio Benny B, va inverser la tendance. Grâce à leur titre « Mais vous êtes-fous ! », le groupe obtient un succès commercial tant en Belgique qu'en France. Diffusé dans le réseau médiatique, il marque la première reconnaissance du rap belge. Ils adoptent tous les trois le look B-Boy et, dans le clip, maîtrise des pas de Breakdance⁵. Ce sont des B-Boys et ils le revendiquent haut et fort dans leur morceau. L'instrumental ainsi que les paroles de la chanson maintiennent une ambiance joyeuse du Hip-Hop à ce moment-là. Pourtant la

⁵ Clip du morceau « Mais vous - êtes fous ! » réalisé par le Trio Benny B. https://www.youtube.com/watch?v=_YPeckUBzoM

conjoncture sociale est peu à peu entrain de changer et des constellations d'émeutes jaillissent dans certaines Communes. Mais le Trio Benny B reste dans une dénonciation positive de la réalité sociale qui défile. C'est un style de rap influencé par la funk ou la mouvance Dance ce qui appuie également l'énergie positive qui de l'instrumental. Or, avec la disparition du Breakdance, le modèle américain du B-boy perdure toutefois une nouvelle génération de graffeurs Hip Hop va voir le jour. Nous sommes en 1990, parallèlement le rap français prend son envol en France liés notamment aux phénomènes sociaux des banlieues. Fort d'un esprit dénonciateur, de nombreux groupes de rap français voient le jour dont les plus connus sont IAM, ASSASSINS et NTM qui offrent une version enragée du rap, à l'opposé du TRIO Benny B. A l'image de la négativité qui les entoure, les paroles en traduisent les méfaits empreints de rage, de violences et au flow plus agressif. En Belgique cette version plus trash du rap français séduit notamment et, comme nous l'avons dit, par un contexte social plus mouvementé. Des nouveaux « Crew » se créent constitués désormais de tagueurs et de rappers. Parmi les plus connus et les pionniers dans le genre, on trouve NSE, CNN et RAB. Ceux-ci font aussi partis à côté de groupes qui s'alignent sur le modèle de groupe de Rap français.

Nous proposons de s'arrêter sur le « crew » RAB (Rien à Branler) qui, parallèlement, crée un groupe de rap dénommé De Puta Madre. L'histoire du « crew » débute par la découverte du groupe de rap français NTM (Nique ta mère) créée à Paris par Kool Shen et Joeystarr.

En 1989, l'émission « Envoyé Spécial » lui consacre un dossier **Rap et Tag**⁶. Pour quelques jeunes du quartier de Schaerbeek qui regardent le reportage, c'est une vraie révélation. Ainsi, suite à cette découverte, deux amis tagueurs appartenant à deux groupes distincts décident de créer un plus grand crew : le RAB. À l'image du Nique Ta mère, le ton est provocateur. D'ailleurs, le groupe NTM constitue une l'inspiration majeure pour RAB dont il puise la dimension enragée. Cependant, le crew RAB souhaite également concurrencer les groupes français afin de montrer l'ampleur du phénomène Hip-Hop belge. Pour mener à bien cet objectif, c'est la discipline du tag qui est choisie et, qui prend ainsi ses lettres de noblesses dans le mouvement. Ainsi, à l'initiative du crew RAB mais égalent des crews CNN et NSE, le pratique du tag permet à Bruxelles de se démarquer des autres villes et ce, par la quantité effectuée. D'une discipline reléguée au second plan au temps du Breakdance, le tag est désormais omniprésent et les tagueurs agissent sans retenue. Cela peut s'expliquer notamment par la devise qui se cache derrière la pratique. En effet, désormais il s'agit

⁶ Emission rap et tag, Envoyé Spécial, archives de l'INA <http://www.ina.fr/video/CAB90016065>

de « briser » les règles établies et, en reprenant le langage du tagueur, « de tout exploser ». Une nouvelle génération émerge : les tagueurs activistes. En outre, et pour accroître l'efficacité de leur action, de nouveaux codes sont initiés structurant le mouvement Hip-Hop autrement. Cela se manifeste par l'action suivante : au tag répond un autre tag. Mais si le tag est toyé (repassé), le crew part à la recherche du fautif. Ces nouvelles configurations sont à la fois violentes et hiérarchisées. Il s'en dégage d'une part, une relation de pouvoirs entre les crews puis, une tension créée par une nécessité de rester dans l'action. La bombe aérosol devenant ainsi un outil libérateur des tensions, du trop plein d'énergie. Le tag devient une pulsion perpétuelle qui s'exprime sur le mur. Finalement, de cette pratique intensive se dégage un style à proprement dit bruxellois : un trait continu plus arrondi pour RAB, plus angulaire pour CNN. A la différence de RAB, le crew CNN se démarque car ils fédèrent autour de la pratiques des jeunes issus de l'immigration et, particulièrement de m'immigration marocaine. De ce fait, une autre dimension du tag singularise le territoire bruxellois : celle de l'esthétique du graffiti arabe.

Grâce à l'action des différentes crews rejoints également par des tagueurs issus du mouvement punk comme ROEL ou BIZ.

ROEL, est considéré comme un fou du tag. A 18 ans, ROEL passait en jugement après plusieurs dizaines d'interpellations, condamné à rembourser plus de deux millions de francs belges et un risque de prison. Influencé par le mouvement Punk, il a dévoué une partie de son existence à la pratique du Tag. Quand à BIZ, il arrive au tag par l'intermédiaire du skateboard. Initialement, BIZ n'a pas l'âme Hip Hop mais il rallie le crew RAB pour l'aspect virulent du Crew.

Nous sommes au milieu des années 1990 : **le graffiti bruxellois atteint son âge d'Or.**

Parallèlement la « ZuluNationBelgianChapter »⁷ est créé et réunit les quatre disciplines à Bruxelles.

Or, peu à peu, le mouvement du graffiti Hip Hop atteint une visibilité, également due à la diffusion d'un reportage de la chaîne de télévision locale RTL-TV consacré aux jeunes du mouvement. Parmi eux, Shake est présent.

Le commentateur de la chaîne télévision décrit le mouvement comme il suit.

« Il y a surtout de vrais graffeurs, ceux qui en font une véritable manière de vivre. Ils appartiennent à un large mouvement, le Hip Hop, venu des quartiers Noirs de New York. C'est eux les auteurs de la majorité des tags. C'est eux aussi qui réalisent de véritables fresques à plusieurs couleurs, généralement exécutées dans les quartiers pauvres de la capitale. Ils

⁷ Blog de la Zulunationbelgianchapter<http://zulunationbelgianchapter.blogspot.be/>

s'appellent entre eux les B-Boys, ils vivent en groupe et se retrouvent régulièrement dans la rue ou comme ici, à l'occasion d'un concert de rap ».

« Une manière de vivre », sur ce point là, il n'a pas tort car c'est réellement ce qui se crée. Pour tous les crews de graffeurs, le mouvement est une famille et son esprit, une façon de guider sa vie. Elle ne peut être comprise que si elle est partagée par un même groupe de personnes qui en maîtrise les codes. Le mouvement graffiti Hip- Hop décrit dans ce sens se rattache entièrement des traits définis par la notion de sous-culture. En effet, en sociologie et en anthropologie de la culture, le concept de sous-culture renvoie à une culture revendiquée (ou cachée) partagée par un même groupe et qui se différencie de cultures plus élargies auxquelles ils pourraient appartenir. Il semble que cette définition rejoigne la dimension de la culture graffiti.

Dans le reportage évoqué précédemment, le commentateur offre une vision partielle du graffiti n'hésitant pas à assimiler les gangs à de véritables voyous. Malheureusement, nous allons voir que ce terme « voyou » va rester figé dans les esprits de nombreux citoyens bruxellois ainsi que dans celui de responsables politiques.

La multiplication des tags dans la ville ne sera donc pas sans conséquence et la manière dont elle va être reçue en stoppe peu à peu la frénésie.

Chapitre 3 - Le graffiti bruxellois en changement : causes et attributs

1. Les raisons d'une réception négative

L'extension des lignes de métro accroît la déferlante du tag et du graffiti. Les habitants, en majorité, se sentent agressés à tel point que dans leurs discours l'argumentaire esthétique est peu à peu relégué au second plan. Ce rejet global du graffiti de la part du public est due à plusieurs facteurs. D'abord, d'une impression d'être abandonné par les pouvoirs publics qui, pour le moment ne mènent aucune politique pour freiner le phénomène. Puis, parce que le tag vise la propriété privée, qui n'est d'autre que la maison d'un citoyen. Cette atteinte ainsi portée est d'autant moins acceptée lorsque qu'elle provient d'un objet indéchiffrable et illisible qu'est le tag. L'inaccessibilité immédiate à celui-ci participe donc également d'une réception négative. D'autant plus que, dans son principe, la pratique du tag n'admet aucune intention envers autrui si

ce n'est celle d'une auto proclamation personnelle ou de son crew exprimée par une recherche active de visibilité. Ainsi, seuls les pratiquants qui en partagent les codes communs se comprennent mutuellement.

Par ailleurs, la signature élément intime et personnelle n'est évidente que pour celui qui l'a créée et de ce fait son processus d'élaboration ne peut faire l'objet d'un partage, si n'est d'un ordre anecdotique. Par conséquent, les habitants n'en perçoivent pas l'esthétisme et l'associent principalement à de la laideur. Or, les habitants ne sont pas les seuls à remarquer le phénomène. Dans le milieu intellectuel bruxellois de l'époque, on tente de décortiquer les raisons d'une explosion de la pratique. Ce sont notamment les acteurs socioculturels et les universitaires qui, en questionnant le tag, pointent également les problèmes urbains et sociaux de l'époque. Par exemple, en 1992, la Fondation Jacques Gueux organise un colloque sur le Hip-Hop à Bruxelles organisé sous la forme de tables rondes invitant au débat. Puis, une visite guidée est organisée en autocar pour découvrir les graffitis. Hélas, les interventions des universitaires et des professionnels ne sont pas agréées par les jeunes tagueurs alors que parallèlement des collaborations voient le jour avec des sociétés de transports de la ville⁸.

Bien que ces autorités perçoivent un intérêt pour cette culture, les graffeurs de leur côté maintiennent une double relation avec celles-ci et qui se marquent par un jeu continu entre une occupation de l'espace et un refus de toute récupération.

L'officialisation de la discipline est donc négativement perçue faisant l'objet de critiques et de méfiance chez les graffeurs. Par conséquent, la possibilité d'entreprendre un dialogue semble vaine. Parallèlement, Les tags continuent de se propager de mêmes que les plaintes des habitants augmentent. La nécessité d'une réaction se fait sentir et la répression s'organise ainsi peu à peu.

2. Répressions et reconnaissances : le graffiti bruxellois en proie à une nouvelle réalité

En 1993 et pour la première fois, on parle de « guerre des tagueurs »⁹. Le ton change auprès de la SNCB et du Parquet. Pour ce dernier, la loi institue que le graffiti en tant qu'inscription non réglementée est interdit sur la voie publique. Pour répondre à celle-ci, les actes de graffeurs sont jugés aux tribunaux, et dans le cas d'une condamnation, passibles de 26 à 200 euros d'amendes, de

⁸ « Les tagueurs s'attaquent aux voitures »-François Robert- in Le Soir, 7 janvier 1992 »

Information lu dans un article disponible dans les archives du Centre de documentation de Lézarts Urbains.

⁹ Article provenant des archives du journal le soir, rédigé le 10 août 1993. (http://archives.lesoir.be/liege-belle-poubelle-la-colere-des-tagueurs-vandalisme-_t-19930810-Z0738V.html.)

6 mois de prison et jusqu'à un an de prison en cas de récidive. Bien entendu, on comprend mieux les raisons d'une pratique moins active au regard de cette description.

Pour la SNCB, leur lutte anti-tag s'apparente à deux actions précises : le repérage et le profilage. À cet effet, des agents sont principalement détachés sur le terrain afin de noter et de photographier les tags dans le métro afin de les référencer par la suite dans des classeurs. En 1993, la SNCB dénombrait quelques 400 surnoms répartis en 50 groupes. Puis, en 1997, il ne reste que 100 vrais cartonners.

La répression fait donc son effet. D'autant plus que très vite, elle prend une ampleur politique. Principalement attribuée aux Communes à ses débuts, la lutte anti-tags atteint une échelle régionale. Sur le modèle des villes de Gand et de Liège, la Région de Bruxelles-Capitale crée une brigade anti-tag dont les patrouilles sillonnent régulièrement la ville et tentent de récolter des informations auprès des habitants. Par ailleurs, les représentants des pouvoirs publics en place, ne manquent pas d'exprimer leur rejet du graffiti par le biais de la presse. Ce fût notamment le cas de François-Xavier De Donnea, Echevin (maire adjoint) en charge de la propreté à l'époque, qui durant une interview associe allègrement le graffiti à « *une lèpre urbaine* »¹⁰. L'expression est bien choisie étant donné que le tag ne cesse de se propager à ce moment imprégnant les murs de chaque ville. Néanmoins, à son premier discours viennent s'ajouter d'autres propos virulents envers le graffiti classant notamment la pratique du tag dans la catégorie des délits majeurs : « **le tag n'est pas un délit mineur. C'est aussi grave qu'un vol à la tire ou qu'un vole à l'étalage** »¹¹ (déclaration de F.De Donnea).

La presse belge, dans ce contexte, joue également un rôle actif, et à chaque occasion opportune, diffuse les propos négatifs des pouvoirs publics de l'époque. La neutralité de la presse est plutôt faible ce qui semble se vérifier par l'absence d'articles diffusant un discours alternatif à ceux décrits précédemment. De plus, les graffeurs ne s'expriment point pour inverser la tendance ce qui tend à renforcer le climat de répression et de rejet du tag à l'œuvre. D'ailleurs, le tag est peu à peu désigné comme la cause principale du sentiment d'insécurité vécu par les habitants ce qui a entraîné par la suite un durcissement de la lutte-anti tag. Pour ce faire, de nouveaux agents de sécurité sont engagés et le réseau de caméras de la ville de se perfectionne. De plus, un nouvel outil est spécifiquement créé à cet effet: la *tagothèque*, une base de données qui répertorient

¹⁰ Articles de référence consultés dans les archives du journal le soir du mois de juillet 1998 http://archives.lesoir.be/bruxelles-ville-quarante-cinq-millions-pour-se-debarras_t-19980709-ZoFGYW.html

¹¹ Archives papiers du Centre de Documentation de Lézarts Urbain asbl dans « La libre Belgique, Nicole Burette, 27 février 1997 ».

chaque tags ainsi que sa localisation. Cela permet de relier les tags entre eux et de mettre en relation les tags effectués avec leurs auteurs.

Par ailleurs, des moyens humains sont également mis à contribution sur la base d'une volonté exprimée par les citoyens et, parfois indirectement suggérée par la loi. Par exemple, la STIB (Société de Transport Interne Bruxelloise) choisit de soutenir la répression du tag et se porte fréquemment partie civile afin d'exiger un remboursement de frais encourus pour le nettoyage de tags. Par ailleurs, propriétaires privés font de même. Or, pour eux, le degré de libre-arbitre est faible car la loi stipule qu'en cas de refus de coopération, l'affaire est classée sans suite¹².

De plus, les perquisitions chez les graffeurs sont également un outil pour rendre la répression plus efficace. Elles consistent à inciter le graffeur à avouer son acte et, à dénoncer d'autres membres de son crew ou extérieurs à celui-ci. Malheureusement, la pression employée pour mener à bien cette méthode, a causé de nombreux conflits dans l'univers des graffeurs. En définitive, les perquisitions ont entraîné un éclatement de certains crew et ont parfois contribué de façon indirecte à la désolidarisation du mouvement. D'autant plus que dans la presse, le ton monte d'un cran justifiant notamment cette politique de dénonciation. Par exemple, on peut désormais lire dans la presse les titres suivants : « **Les bombeurs sauvages ne désarment pas** » dans la *Libre Belgique* du 25 janvier 1991) ; « **Les tagueurs descendent sur la ville** » dans *La Dernière Heure* du 4 juin 1992. Cette-fois ci, la presse s'attaque au profil des graffeurs associés à des groupes armés sévissant dans la ville...cela paraît délirant d'autant plus que les graffeurs perçoivent leurs actes comme une coloration simple de la ville...

En définitive, la relation graffeurs – répresseurs fonctionne tel un dialogue de sourd. Or, le but de cette présente recherche n'est pas d'endosser le rôle de l'avocat et de défendre les graffeurs mais est davantage de diriger notre attention sur les notions objectives que questionnent la présence du tag dans la ville en laissant de côté celle d'un *vague* sentiment d'insécurité. En effet, l'apposition spontanée et non-autorisée du tag sur le territoire confère au graffeur une lecture spécifique de l'espace et du territoire. Pour les tagueurs, l'espace urbain garantit une visibilité de son travail sur le territoire qui se substitue à la volonté de s'approprier ce dernier. De fait, le processus qui fonde la conception d'un tag interroge une notion particulière : celle de la propriété privée. En effet, le graffeur s'empare de chaque espace vierge donné par l'espace urbain pour être

¹² Archives du Centre de Documentation de Lézarts Urbains asbl, Michel De Muylenare, « Hip-Hop, c'est la guerre du tag » in *Le Soir*, 27 février 1997, Centre de Docs Lézarts Urbains

visible. De fait, il voit l'espace urbain comme une entité globale qui offre des possibilités illimitées de diffusion de son travail. Il ne fait donc aucune séparation entre l'espace public et l'espace privées. Or les citoyens, et les pouvoirs publics ont conscience de cette séparation ce qui a entraîné en conséquence, une incompréhension de l'acte commis par le graffeur. De plus, de par son acte, le graffeur bouscule la règle des signes autorisés dans l'espace public comme celle liée à la publicité. Bien qu'il en adopte les mêmes codes (conception, culte du logo et stratégie de visibilité), il la précède toujours dans une forme d'auto-proclamation d'« un droit de Cité ». Pourtant, si les images présentes dans la ville y sont inscrites c'est qu'elles représentent de potentielles sources de profit. C'est notamment cette finalité qui leur concède un « droit de Cité » que le tag dans son fonctionnement mimétique mais non-marchand s'autorise lui-même. De fait, on comprend mieux la sanction permanente de son expression.

Pour comprendre la pratique du tag et du graffiti illégale, il semble que la seule solution soit d'être proche de ce mouvement sur le terrain. Certains acteurs le sont déjà qui sont eux-mêmes à l'origine de la sanction de la pratique, tels que les agents de la STIB et de la SNCB. Ce rapprochement avec le milieu les amène parfois à reconsidérer positivement le travail des graffeurs dans la rue. D'ailleurs NEERPEDE, un espace situé à la fin de la ligne du tramway 81, s'est vu autorisé à la pratique du tag suite à l'initiative d'un agent de la STIB. Par ailleurs, le rôle des acteurs universitaire et socioculturels, nous citerons Alain Liapower (CF. Bibliographie) par exemple, contribuent à déconstruire les préjugés à l'œuvre envers le milieu par la rédaction d'ouvrages et d'articles sur la question. Bien que peu mentionné dans la presse et auprès des pouvoirs publics, ces publications ont le mérite de contribuer à une forme de médiation entre les citoyens et les graffeurs qui est pour l'instant absente.

L'efficacité de la répression se répercute peu à peu aussi sur l'emploi de certaines techniques par les graffeurs. En effet, les techniques plus rapides de graffiti sont délaissées et font place à des techniques plus élaborées. Le Fresque (Annexe 1.) devient de plus en plus visible. A l'opposé du tag, elles sont volumineuses et se pratiquent sur toute la surface du mur. Les lettrages diffèrent du trait rapide spécifiquement attribué au tag. En effet, elles s'enroulent en deux ou trois dimensions et se fondent ainsi les unes avec les autres. De plus, à un jeu avec la profondeur du mur se substitut à celui de la visibilité pour le tag.

Les Communes sont séduites par cet art de la fresque et offrent des murs aux graffeurs qui s'adonnent à les peindre. Or, cette générosité se trouve parfois biaisée par une finalité politique fondée sur l'envie de canaliser la pratique du tag.

Néanmoins devant la qualité de ces pièces, les preuves de reconnaissance se multiplie. La création de RECYCLART en établit la première forme. RECYCLART se décrit comme un Centre Culturel urbain ouvert sur les cultures *underground*. Il est implanté sous la gare de la Chapelle qui fait œuvre de jonction entre la gare du midi et la gare centrale. Ce lieu a pour projet de réhabiliter le quartier à l'aide des ses habitants. Il privilégie de ce fait des actions collectives et participatives au sein desquelles le graffiti fait partie intégrante. Les graffeurs sont ainsi invités à s'approprier les lieux en peignant dans les différentes salles et sur les murs extérieurs. Cette initiative est un moyen pour RECYCLART de donner une réponse officielle et alternative aux autorités et à leurs propres politiques de chasse au tag.

Ensuite, un dernier élément de la reconnaissance du graffiti en 1997 est à noter: la création de l'asbl ESTAMPE 51. Celle-ci est créée par un autre pionnier du graffiti : MONZON. C'est un projet original qui, pour la première fois, rassemble des graffeurs Hip-Hop à des pochoiristes du mouvement Punk. Les actions mises en place relèvent de la commande légale, d'expositions et de stages pratiques.

Pour conclure, nous pouvons constater que le graffiti bruxellois ne constitue pas encore « **un effet de mode** ». Les pratiques liées au mouvement Hip-Hop new yorkais sont les plus pratiquées. Pourtant, l'arrivée d'une nouvelle conjoncture sociétale va modifier cette réalité.

3. Les facteurs d'une mutation des pratiques

Les années qui entourent le changement de millénaire constituent une période charnière pour l'histoire du graffiti bruxellois. Entre les deux périodes, un changement s'est opéré dans la société par l'arrivée de la génération Internet qui définit un nouveau rapport à l'espace et aux choses. Désormais les jeunes se construisent dans les réseaux sociaux et toutes les informations circulent sur la toile. De fait, ils ont accès à des photos, des lieux et des styles de graffiti issus du monde entier. Bien entendu cela contraste avec le vécu de la découverte du graffiti chez les premiers graffeurs. En effet, le graffeur se déplaçait en bus ou en métro sur un long trajet pour aller voir un graffiti tel que me le confie Arnaud :

« Dans les années 80, ça bougeait déjà pas mal, moi j'étais trop jeune donc c'était difficile car j'ai vraiment commencé en 98, mais il y avait déjà des précurseurs et je peux le dire car dès mes 11/12 ans j'ai commencé à faire des photos donc j'ai pas mal vu ce qui se faisait même si à 12 ans bon c'était difficile d'aller partout, les endroits ou bien les métros ou les trains, c'est parfois très loin » Arnaud.

Les graffeurs photographiaient les graffs et les garder précieusement dans un cahier. Les images de graffiti étaient diffusées par des revues vendues dans des magasins spécialisés.

Or, lorsqu'Internet arrive, tout ce processus d'archivage et de collection d'images se voit considérablement bousculé comme me l'indique TREVOR : **« Les choses changent, avant il n'y avait pas internet, alors il fallait aller acheter un magazine de graffiti dans un shop spécialisé alors que maintenant, tu télécharges sur internet et il y a FACEBOOK » Trevor.**

Grâce à cela, les jeunes graffeurs belges découvrent une multitude de styles de graffiti, issus du monde entier et, qui s'éloignent des réalisations classiques. D'un autre côté, habitués à peindre avec des bombes de peinture auxquelles étaient fixées des capsules de laque pour cheveux, les premiers magasins de bombes aérosols dédiées à la pratique du graffiti apparaissent et proposent un choix multiple de couleurs et d'accessoires. À cela s'ajoute, une quantité de tutoriels accessibles via internet et qui facilitent ainsi l'usage de la bombe, la maîtrise de l'outil et la superposition des couleurs. De plus en plus de jeunes se mettent à peindre et déploient de nouvelles pratiques dans la ville. L'organisation de celles-ci renouvelle également les anciens codes. En effet, le graffeur agit seul et peut appartenir à différents crews. Ainsi, la symbolique familiale du crew disparaît au profit de l'innovation esthétique. Parallèlement et en conséquence, l'ancienne génération s'effrite peu à peu. Le crew RAB fait place aux ULTRABOYS, un crew international composé d'anciens graffeurs du crew RAB, de Liégeois et de Français. De fait, ce crew est relié par le biais d'internet et par une nostalgie de l'ancienne époque qui influe sur leur rejet de la nouvelle génération de graffeurs. L'internationalisation des crews devient à la mode, à l'image d'une internationalisation de la pratique. Nous pouvons citer le IKS crew ¹³. C'est une bonne illustration de ce phénomène de l'époque. Il se compose de 6 graffeurs à la fois belges et français et qui compte parmi eux, Steve Locatelli, un graffeur belge internationalement reconnu. Il possède aujourd'hui sa propre galerie d'art à Anvers : la galerie Artiflex. ¹⁴. Mis à part le profil de ses graffeurs, une des singularités de ce crew repose sur une délocalisation territoriale de leur pratique qui s'affirme dans la communauté flamande. Ils sillonnent donc la Flandre qui met à

¹³ Page de référence des artistes qui composent le IKS consulté in FATCAP : site de graffiti et de Street art en ligne <http://www.fatcap.org/crew/iks/artistes.html>

¹⁴ Site web de la galerie Artiflex <http://www.locatellisteve.com/agenda.html>

disposition des murs d'expressions libres contrairement au territoire Francophone. C'est d'ailleurs ce que me confirmerait TREVOR, un graffeur du IKS crew.

« On a beaucoup peint en Flandres car dans chaque village Flamand, il y a un skate park avec un mur d'expression libre à côté et donc pendant 2 à 4 ans, on a tapé (peint) tous les murs d'expressions libres et imaginables pendant 2 à 4 ans parce qu'un mur d'expression libre, c'est officiel qu'on peut peindre, on peut se permettre de venir là bas avec 10 personnes, d'investir beaucoup de matériel et de rester pendant deux ou trois jours » - TREVOR.

En définitive, les graffeurs des anciennes générations opèrent de nombreuses stratégies pour garder un lien avec le graffiti face à la répression ambiante. Ils choisissent parfois de basculer dans une pratique légale afin d'être « oubliés » par les autorités publiques. Les compositions de Fresques se répandent de plus en plus ce qui lie encore le graffiti bruxellois au mouvement Hip-Hop. Cependant de nombreux électrons libres commencent à éclore et le paysage du graffiti bruxellois va peu à peu se modifier.

4. Le nouveau visage du graffiti bruxellois

Au début des années 2000, un nouveau terme émerge dénommé Street art. Il désigne l'ensemble des pratiques qui s'éloignent des codes du graffiti Hip Hop.

Ce terme a émergé au sein de groupes de personnes issues des institutions culturelles et artistiques et traduit une forme de reconnaissance artistique attribuée à ses pratiques. Cela est dû et c'est ce que nous verrons à une meilleure accessibilité visuelle de celles-ci pour le public. Aujourd'hui, ce terme est utilisé aussi bien pour des œuvres inscrites dans la rue que pour celles qui sont exposées dans une galerie, ou un musée. Cela concède un certain amalgame à ce terme mais ce débat ne rentre pas dans l'objectif de notre recherche. Revenons au cœur de notre sujet.

À Bruxelles, les interventions urbaines se modifient sous l'influence mondiale mais également – et comme nous l'avons mentionné – à cause d'une politique de répression. Les graffeurs travaillent désormais de façon individuelle et éclatée. Cela se manifeste d'abord par une nouvelle identité artistique. C'est le cas de **NA**, anciennement **NARSIX**.

NA change de pseudonyme en 2001 suite à un procès et une lourde amende. Persistant dans l'usage de la bombe aérosol, il adopte un lettrage épurée et géométrique composée de deux lettres : NA. Aucun volume n'est recherché et il déambule individuellement dans la ville. Le

lettrage est lisible et celui-ci intervient uniquement sur les toits. Les pièces s'équilibrent avec l'espace environnant et sont de ce fait créées spécifiquement pour l'endroit choisi.



NA @ fatcap.org.

Aux côtés de NA, d'autres artistes amènent du sang neuf au graffiti bruxellois. Il s'agit d'un nouveau réseau de graffeurs belges et venus également de France. Leur singularité réside d'une part dans leur profil qui se détache de celui des pionniers. En effet, ce sont majoritairement des graffeurs qui ont intégré des Ecoles Artistiques bruxelloises. Déjà initiés à la pratique du graffiti, ou évoluant vers celle-ci, cette « voie de l'art », les amène à questionner davantage leurs démarches artistiques.

Pour illustrer cette démarche, nous pouvons évoquer le travail d'OBES et de BONOM, tous les deux graffeurs français à l'origine.

OBES arrive à Bruxelles par le réseau des Ecoles d'Art. Il commence une école artistique en 2002 et poursuit parallèlement le graffiti déjà initié à Toulouse. Les quatre lettres de son pseudonyme se déclinent en modifiant à chaque fois les matériaux. Ainsi, elles apparaissent sous la forme de morceaux de bois cloués, de céramique, de feuilles de journaux coupés en dentelles, d'affiches publicitaires aux contours repeints qu'il transforme en signature géante ou en résidus calcinés. Bien que le lettrage soit toujours présent, ce qui change c'est l'addition d'une multitude de matériaux pour le réaliser. L'usage du papier et de l'affiche lui vient notamment de son goût pour le travail d'OBEY. Par ailleurs, sa démarche de graffiti ouverte et éclectique provient de son engagement dans le Collectif Transgressif en 2003. Ce collectif revendique une liberté illimitée dans l'usage des techniques et des supports d'expression. Les graffeurs interviennent

principalement dans des endroits abandonnés où chaque élément trouvé peut devenir un matériau ou un support pour concevoir une œuvre.

« Je suis allé à Bruxelles en 2002 pour suivre une école d'Art et donc le fait d'avoir étudié tout sauf du tag et du graff m'a permis d'expérimenter, de copier et de renouveler ma pratique dans la rue » Obète

BONOM s'installe à Bruxelles en 2005. Marqué par le Muséum d'Histoire Naturelle de Paris, il dessine des corbeaux, des poissons, un crocodile, des cigognes, un morse, un éléphant, des araignées. Il peint généralement dans une dimension monumentale. La plupart des animaux de **BONOM** interagissent avec leur environnement. Il cherche dans les figures dessinées au préalable, celle qui peut le mieux s'adapter au mouvement de l'architecture du bâtiment. C'est le cas d'une colonne vertébrale qu'il a inscrit dans une cage d'escalier. Le lettrage n'est pas présent dans le travail de **BONOM**.



[BONOM, Bruxelles, @ Fatcap.org](#)

Par ailleurs, d'autres graffeurs évoluent en atelier et remettent à jour certaines techniques comme le pochoir (CF. Annexes 1) et le collage (CF. Annexes 1). Ces deux pratiques se réalisent en deux temps : la conception du dessein puis le collage ou le pochoir de celui-ci dans la rue. Elles allient donc un travail en atelier et une activité urbaine. Parmi les précurseurs, on peut citer

BLANBEC¹⁵ et ses collages d'oiseau (Annexe 1) au format géométrique. Puis, certains pochoiristes avec notamment Spencer et Docteur H, Monzon et le Jef Aérosol. Un livre leur a d'ailleurs été consacré car ils représentent une page importante de l'histoire de l'art urbain, le premier pochoir ayant été réalisé dans les années 70 par METALIC AVAU.¹⁶

L'ensemble de ces interventions urbaines contribue à renouveler le paysage du graffiti dans la ville de Bruxelles. Par ailleurs, certains pionniers se tournent vers le monde des galeries d'art et les autres se consacrent à la production de fresques dans le cadre de commandes publiques. Le graffiti prend ainsi un tournant institutionnel.

Conclusion Partie 1

Nous avons évoqué dans cette partie l'évolution du graffiti bruxellois au prisme de différents éléments qui ont permis à la pratique du graffiti d'exister et d'être visible sur le territoire.

Aujourd'hui, le graffiti bruxellois a franchit une frontière : celle de la légalité. Il s'affirme ainsi d'autres lieux que celui de la rue. Il convient d'identifier et d'apprécier les lieux et les formes nouvelles que prend le graffiti dans un cadre légal.

Si l'entrée du graffiti dans les circuits officiels est une réalité incontestable, nous proposons d'articuler notre développement autour de la problématique suivante :

Depuis quelques années, le graffiti bruxellois est engagé dans un processus d'institutionnalisation: quels facteurs sont à l'origine d'une reconnaissance du mouvement?

¹⁵ Site web de BLANBEC <http://www.blancbec.be/pages/a/>).

¹⁶ Lien du livre en version numérisée <http://brigadier-plipp.com/Pochoirs-et-Pochoiristes-a-Bruxelles.pdf>).

Partie 2

La reconnaissance du graffiti à travers le millefeuille politico-culturel bruxellois

Introduction partie 2

Dans cette partie nous allons montrer la manière dont le graffiti a été pris en compte dans le monde culturel et artistique. Nous parlerons ici de monde en nous référant à l'ouvrage de H. Becker « Les mondes de l'art ». L'auteur y défend une thèse principale : les mondes de l'art sont organisés autour et par un « réseau » de gens qui coopèrent à la production de l'œuvre « en question ». De fait, il montre qu'une œuvre artistique est issue d'une action collective. Nous retenons la notion de « monde » car elle intègre également un mode d'interprétation de l'œuvre artistique dans un cadre issu de la sociologie des professions. Cette approche fait écho aux différents points développés dans cette partie tant elle aborde l'évolution du graffiti au travers de différents professionnels de la culture : les pouvoirs publics, les galeristes, les acteurs culturels et les artistes eux-mêmes.

Nous souhaitons donc montrer comment la pratique du graffiti et ces auteurs s'adaptent aux intérêts et aux perceptions des ces différentes structures. Et inversement, comment ces différents acteurs valorisent cette pratique.

Pour finir, nous nous détacherons de cette analyse en évoquant les limites de la reconnaissance du mouvement due à la faible adaptabilité des acteurs du champs culture et artistique envers le graffiti mais également aux failles d'une organisation spécifique de l'administration politique belge en matière de culture.

C'est pour cela que cette partie s'attachera également à donner des repères sur le fonctionnement politico-administratif belge.

[Avant-Propos : Une histoire de l'État belge](#)

La naissance de l'Etat Belge en 1831 apparaît dans un contexte fortement marqué par un pluralisme culturel, héritage d'un territoire belge anciennement soumis à l'influence des mondes latins et germaniques. C'est cette différence de langue, de culture, qui va être la source de revendications porteuses de nombreuses réformes de l'Etat. Au début des années 1960 les oppositions politiques se cristallisent fréquemment autour des problèmes linguistiques et des

questions économiques régionales. Elles sont portées par le mouvement Flamand principalement, désireux de faire figurer la langue Flamande comme un des langues officielles de l'Etat Belge. Ainsi de la loi du 8 novembre 1962 fixe la frontière linguistique de façon définitive, à l'exception de la périphérie bruxelloise, pour réaliser l'homogénéité linguistique des provinces et administrations locales. L'unilinguisme est consacré en Flandre et en Wallonie, tandis que : administrative, les frontières linguistiques deviennent des frontières politico-administratives. Il est important de préciser que l'Etat Belge reste encore un Etat unitaire mais décentralisé. Cependant la reconnaissance linguistique ne suffit pas à réformer l'Etat belge et par conséquent, de nombreuses révisions de la constitution vont avoir lieu dans le but de séparer et de rendre autonome les différents territoires linguistiques. D'abord, par l'apparition progressive des Communautés, anciennement « Communautés culturelles » qui voient leurs compétences s'affirmer au courant de la deuxième réforme de l'Etat en 1980 et devenir des « Communautés » à proprement dites. En Belgique, le concept de « Communauté » renvoie aux personnes et aux liens qui les unissent à savoir la langue et la culture. Ainsi, il existe trois langues officielles et trois communautés : la communauté française, la communauté flamande et la communauté germanophone. Ces organes fédérés sont compétents dans des domaines en rapport avec la langue et la culture (politique culturelle, patrimoine, audiovisuel, enseignement etc.), mais également dans des matières dites « personnalisables » comme la politique de santé, l'aide aux personnes (protection de la jeunesse, aide sociale, aide aux familles, accueil des immigrés etc.). Ils sont également compétents pour ce qui concerne la recherche scientifique et les relations internationales dans les domaines qui les concernent. Mais ce qui fait la particularité des communautés, c'est qu'elles exercent leurs compétences non sur un territoire mais sur une population appartenant à un même groupe linguistique : ainsi par exemple la communauté française est compétente sur les francophones de Wallonie ainsi que les institutions francophones de Bruxelles-Capitale.

La régionalisation de la Belgique trouve ses fondements dans l'histoire, et particulièrement dans un deuxième axe de réformes constitutionnelles centrées sur l'aspiration de certains à plus d'autonomie économique. La constitution des Régions est donc le fruit de ses aspirations. En conséquence, la Belgique se voit désormais divisée en trois régions: la Région flamande, la Région bilingue de Bruxelles-Capitale et la Région wallonne.

La spécificité des institutions régionales réside dans l'exercice de leurs compétences sur un territoire et non sur une population. Autrement dit, leurs domaines de compétences touchent à l'occupation d'un territoire prise au sens large du terme. Ainsi, les régions sont compétentes en matière d'économie, d'emploi, d'agriculture, de politique de l'eau, de logement, de travaux publics, d'énergie, de transport (à l'exception de la SNCB), d'environnement, d'aménagement du territoire et d'urbanisme, de conservation de la nature, de commerce extérieur, de tutelle sur les provinces, les communes et les intercommunales.

Le statut de la région Bruxelles-Capitale n'a été clarifié qu'en 1988 alors que la Flandre et la Wallonie disposaient déjà de ces institutions dès le début des années 1980. En effet, territoire composé alliant deux langues officielles, la constitution du gouvernement de la Région de Bruxelles capitale a été le produit de différentes modifications concernant la cas bruxellois. Il était nécessaire d'appliquer une certaine parité linguistique au sein du pouvoir législatif et du pouvoir exécutif.

Chapitre 1 : La politique culturelle bruxelloise francophone et le fonctionnement du champ culturel au regard du graffiti « institutionnalisé » -

1. Les évolutions de la politique culturelle de la Communauté française

En Belgique, les politiques culturelles de la Communauté Française se sont structurées sur la base de deux référentiels majeurs : la notion de démocratisation culturelle d'abord, suivie de celle de démocratie culturelle.

Au 19^{ème} siècle, elles reposent essentiellement sur la promotion des « Beaux-Arts »* au travers du financement d'institutions muséales. Puis, une nouvelle conception de celles-ci voit le jour basée sur la notion de démocratisation culturelle. Elle se construit dans un contexte sociétal marqué par le développement de la société industrielle et dans une logique politique portée par un Etat Social. À cette époque, l'objectif visé consistait à permettre aux classes populaires d'accéder à des produits culturels pour s'assurer de leur émancipation sociale. Bien que cet objectif social soit en œuvre, ce sont principalement les structures classiques des champs culturels qui sont mises en avant. Cependant, les années 1960 symbolisent une politique de la culture rénovée dont la stratégie repose davantage sur une autonomisation des politiques culturelles. À cet effet, celles-ci se voient séparées en deux : d'un côté les politiques artistiques et d'éducation et de l'autre les politiques culturelles.

Cette nouvelle configuration permet de structurer ces dernières sur un ensemble de représentations qui vont en outre donner une physionomie originale aux politiques culturelles belges. En effet, elles se stabilisent autour de deux « référentiels » à la fois opposés et complémentaires. D'un côté, la démocratie culturelle dont la logique s'appuie sur la reconnaissance de productions culturelles populaires et émergentes ; de l'autre, le maintien d'une politique de démocratisation culturelle dont les principes antérieurement ont été décrits auparavant. Très vite, la notion de démocratie culturelle va s'ajouter voire se substituer à celle de la démocratisation culturelle. Cela se concrétise par une association de productions culturelles à la fois populaires et émergentes avec celles plus classiques et mises en place au fondement de l'État Belge. De plus, l'addition du principe de démocratie culturelle permet également d'intégrer une dimension socioculturelle et d'éducation permanente (éducation populaire) au sein des politiques culturelles ayant pour objectif de garantir l'accès à la culture à des populations socialement défavorisées ainsi que de reconnaître leurs pratiques et expressions culturelles.

Les années 80, opèrent un tournant qui se manifeste davantage par un remaniement de l'organisation interne des politiques culturelles francophones. D'ailleurs, c'est celle-ci qui est toujours à l'œuvre actuellement.

Durant cette période, le champ de la culture subit les effets d'une crise économique générale due notamment à l'effondrement économique du secteur industriel. De ce fait, le secteur culturel est soumis à de fortes restrictions budgétaires entraînant un bouleversement de la logique interne des politiques culturelles. En effet, cela s'affirme par une reconsidération des relations entre les pouvoirs publics et les opérateurs culturels intrinsèquement reliée aux effets de la crise et au manque croissant de budgets. Dans ce contexte, les pouvoirs publics accusent peu à peu l'Etat Fédéral d'adopter une politique protectionniste induisant une certaine forme d'assistanat ayant pour conséquence une déresponsabilisation des acteurs culturels face aux objectifs à atteindre. Par conséquent, et pour remédier à cette situation de conflits, les pouvoirs publics contribuant eux-mêmes au financement du secteur culturel et sollicite peu à peu des contreparties pour justifier du bon usage de l'aide financière perçue. À la différence de l'Etat Fédéral, ils exigent de la part des opérateurs culturels d'adopter une attitude responsable et professionnelle envers la gestion financière de leurs structures respectives. À cet effet, les politiques culturelles sont à nouveau reconsidérées pour agréer les critiques ainsi affirmées. Dès lors, de nombreux dispositifs procéduraux voient le jour notifiant des contreparties exigées en échange du financement de leur

structure. Ainsi apparaissent des contrats de gestion déclinés sous des formes diverses. D'abord, les conventions qui notifient le droit à un financement pour une période de quatre ans. Puis, les contrats-programmes basés sur une aide financière d'ordre structurel pour une durée de cinq ans. Néanmoins, cette logique de financement fait naître une forte concurrence entre les opérateurs culturels. D'ailleurs, de nombreuses structures innovantes émergent à cette période motivée également par l'appât de l'aide financière. Ce nouveau paysage culturel va engendrer de nombreuses réflexions relatives à la répartition des aides financières.

Ainsi, la Communauté française est confrontée aujourd'hui à une pluralité d'acteurs aux intérêts divergents. En effet, elle se compose à la fois d'organisations traditionnelles dont les activités sont peu ou prou entérinées dans des valeurs classiques de la culture et peu évolutives ; ainsi que par des associations émergentes nées d'un intérêt de défendre les besoins particuliers de groupes d'individus et de les promouvoir par le biais d'actions culturelles diverses. Afin de répondre à la demande de ces nouveaux acteurs, la Communauté Française envisage ainsi de revoir la répartition de ces aides financières pour réduire l'écart apparent dans les attributions de celles-ci.

Pour conclure, le champ culturel est, depuis quelques années, fortement ébranlé par les effets de la globalisation qui se manifestent notamment par une concurrence accrue entre les grandes métropoles européennes. Bruxelles n'est pas exclue de cette logique ce qui lui vaut d'entrer et ce, depuis son titre de Capitale Européenne de la culture (2000), dans une politique de marketing urbain ; c'est-à-dire une politique basée sur la promotion d'une image singulière préalablement pensée au travers de positionnement stratégiques précis ; eux-mêmes conçus en fonction de leurs apports positifs dans le rayonnement extérieur de la ville. De nombreux secteurs sont appelés à participer à cette logique de marketing. Les champs culturels en fait partis et de nombreuses villes misent sur celui-ci pour améliorer leur attractivité. De cette nouvelle logique apparaît également un partenariat de plus en plus étroit avec le secteur touristique. Nous verrons plus tard comment le graffiti s'imbrique dans cette nouvelle manière de penser les politiques culturelles c'est-à-dire ciblées sur une logique de marketing culturel

2. *Les « matières culturelles »: un secteur aux interventions multiples*

- Les Communautés : un rôle exclusif dans le financement des « matières culturelles »
- Les matières culturelles sont attribuées aux Communautés¹⁷. Elles désignent les secteurs culturels qui composent la culture prise au sens le plus large du terme. Ceux-ci regroupent la défense de la langue, les beaux-arts, le patrimoine culturel et les musées (à l'exception de certains monuments et institutions gérées au niveau fédéral ou régional), les bibliothèques, l'audiovisuel, la formation artistique mais aussi l'aide à la presse écrite, le sport, le tourisme, la politique de la jeunesse, l'éducation permanente, la promotion sociale ou la reconversion professionnelle.

Les communautés sont compétentes sur leur territoire linguistique et à Bruxelles pour les institutions de leur langue respective.

- La politique régionale : une politique additionnelle

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la compétence culturelle ne fait pas partie du champ d'action régional défini par les réformes constitutionnelles. La culture étant attribuée exclusivement aux communautés. Malgré leur soutien financier en matière d'économie, d'environnement ou encore d'aménagement du territoire, les régions peuvent être amenées à intervenir dans le champ culturel, selon leur histoire et la volonté politique du gouvernement en place. Il arrive aussi qu'un projet artistique puisse contribuer au développement économique d'une région ou à l'esthétisation de l'espace public. Cela peut converger avec les intérêts de la Région qui peut se porter comme un organe financeur. Cependant, l'intervention d'un financement régional dans le champ culturel reste substitutive si l'on regarde le montant provenant d'une subvention régionale d'un projet culturel.

¹⁷ Site de la fédération Wallonie Bruxelles, organisation des matières culturelles (http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/index.php?id=portail_comp_matculturelles)

- Le niveau provincial : une intervention complémentaire

Les provinces sont des subdivisions régionales qui disposent chacune d'un conseil et d'un collège provincial. La Flandre et la Wallonie sont chacune divisée en 5 provinces tandis que par souci de simplifications la région Bruxelles-capitale ne connaît pas ce niveau de pouvoir. Leur action s'est d'abord traduite dans le domaine de l'éducation populaire et des bibliothèques, puis dans la création des premières formes de centres culturels et ensuite dans la mise en place de politiques spécifiques dédiées à la jeunesse. Aujourd'hui, il semble que l'action culturelle des provinces se mette en place essentiellement en concertation avec les autres niveaux de pouvoir et s'incarne principalement dans des partenariats avec les Communautés qui sont les principaux financeurs des centres culturels, bibliothèques etc.

- Le niveau communal : un rôle historique et facultatif

Les communes ont pris l'initiative de construire des infrastructures culturelles, dans un souci d'aménagement de leur territoire. Cependant, des difficultés financières ont pu inciter les communes à se tourner vers les communautés pour aider au financement et voire même reprendre leurs infrastructures. Les communes n'ont en effet que peu de dépenses culturelles obligatoires (traitement du personnel communal affecté aux affaires culturelles, entretien des bibliothèques et de certains monuments) et leur action culturelle varie grandement en fonction des communes, de leurs moyens financiers et de la volonté politique des équipes gouvernantes.

3. Le système politico-culturel bruxellois : un système administratif doublement complexe

En raison de son statut politique et administratif particulier, le territoire de Bruxelles-capitale voit se superposer une multiplicité de niveaux d'intervention culturelle encore plus élevée. La politique culturelle régionale de Bruxelles se divise même en deux communautés puisqu'elle est gérée au niveau régional principalement par les commissions communautaires flamande et française, et non en assemblée réunie. Ce qui complique encore davantage le paysage politico-culturel bruxellois notamment par la différence des partenariats tissés entre les différents acteurs selon les communautés. Par exemple, depuis 1993, la Communauté française a transféré à la commission communautaire française (Cocof) un certain nombre de ses attributions, parmi

lesquelles les infrastructures et activités sportives et le tourisme. La Cocof est donc compétente pour les institutions mono communautaires francophones. Elle agit comme pouvoir organisateur, via des règlements ou ordonnances, sur les matières culturelles, personnalisables et d'enseignement dans le respect des décrets de la Communauté française. La commission communautaire flamande (VGC) est compétente pour les institutions mono communautaires flamandes. Ainsi sur le territoire bruxellois, la culture traverse tous les niveaux de pouvoirs et cristallise le millefeuille politico-administratif belge. Si en principe, les Communautés flamandes et françaises ont la compétence exclusive sur les matières culturelles, sur base de la langue parlée par les individus – et à Bruxelles selon la langue parlée dans les institutions – indépendamment du territoire, d'autres niveaux de pouvoir exercent également à Bruxelles une compétence en la matière :

- **La Région de Bruxelles-Capitale**, à travers le rayonnement international et l'image, ou l'aménagement du territoire pour l'art dans l'espace public.
- **L'Etat fédéral**, pour certains musées ou institutions majeures : La Monnaie, Bozar, Orchestre National de Belgique, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
- La **COCOF**, la **VGC**, la **COCOM** (Commission communautaire commune), tentant la coordination de certaines matières communautaires sur le territoire régional.
- Les **19 communes** composant la Région, avec leur Echevin de la Culture et une autonomie en la matière, et parfois aussi l'Echevin aux Affaires flamandes qui est compétent sur les éléments culturels concernant les néerlandophones.

4. La place du graffiti dans les politiques culturelles bruxelloises : la description de deux cas précis

Dans le cadre du développement politique culturel des pouvoirs publics, le terme graffiti n'est pas employé. Le terme public est Street art ou art urbain dont nous avons expliqué l'émergence dans le troisième chapitre de la première partie.

- La politique de la fédération Wallonie-Bruxelles envers le graffiti : une inscription du graffiti dans le champ culturel Fédéral

L'organisation de la Fédération Wallonie Bruxelles se décline sous la forme de secteurs regroupés comme il suit : Arts de la scène, Lettres et Livres, Patrimoine et Arts Plastiques, Multidisciplinaire, Jeunesse et Education Permanente, Audiovisuel et Multimédia. Chaque secteur est composé d'une commission d'avis à la fois chargée d'évaluer les activités menées par les structures subventionnées mais également d'accorder un financement aux projets qui lui sont remis.

L'arrivée de Fadila Laanan au poste de Ministre de la Culture en 2004 inscrit les politiques culturelles fédérales dans une logique de concertation. Celle-ci s'affirme par l'organisation des États Généraux¹⁸ de la culture qui vont permettre aux artistes et acteurs culturels issus de différents secteurs d'exprimer leurs besoins et leurs attentes. Parmi eux figurent les acteurs et artistes du domaine du graffiti.

Suite aux résultats des États-Généraux, la ligne politique en matière de culture est lancée au travers du programme « Priorités-cultures »¹⁹ qui se veut une conclusion de ceux-ci en énumérant de nouveaux axes à l'origine d'une refondation des politiques culturelles. Bien que l'art urbain n'y soit pas inscrit clairement, le volet « *faire émerger les émergents* » se traduit par la création d'une enveloppe budgétaire (égale à la somme de 937 000 euros). Cette initiative se base sur la volonté de Fadila Laanan de donner une visibilité institutionnelle à ce secteur.

Par ailleurs, la Fédération Wallonie-Bruxelles alloue également des financements à certaines structures dont les activités se dédient à la valorisation de la culture graffiti. Ainsi, elles bénéficient d'une convention (CF. point 1. du chapitre 1) dont le cahier des charges garantit une aide financière sur une période de 4 ans pouvant être renouvelée à condition de répondre aux exigences de l'acte de contractualisation. Celui-ci inscrit les missions et les objectifs à remplir en contrepartie d'une aide financière.

Pour les autres opérateurs culturels évoluant dans la promotion de l'art urbain, le soutien financier se réalise « au projet » c'est-à-dire sous la forme de dossier remis à la Fédération Wallonie-Bruxelles pour obtenir une subvention. Or, au sein de la Fédération, aucun secteur n'est dédié à

¹⁸Fédération Wallonie-Bruxelles, lien sur le principe des États-Généraux de la culture <http://www.culture.be/index.php?id=5236>

¹⁹Programme Priorités CULTURE

http://www.culture.be/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&file=fileadmin/sites/culture/upload/culture_super_editor/culture_edit_or/documents/Documents_utiles/Etats_generaux_de_la_Culture/Priorit_EgCulture.pdf&hash=4d0483eb7c8f1a6e2eb62580462b9349ef4547d8

l'art urbain ce qui signifie qu'aucune commission d'avis ne possède une expertise dans ce domaine. Pour évaluer un projet dans le secteur de l'art urbain, les membres des Commissions d'avis se réunissent afin de procéder à une première analyse des actions qui composent le dossier. Selon la nature des actions, une commission d'avis est désignée pour évaluer le projet.

Pour illustrer notre propos, un projet présentant des actions issues de disciplines artistiques diverses (musique, graff, ateliers) est évalué par la commission d'avis pluridisciplinaire. A contrario, un projet présentant principalement du graff est étudié par la Commission d'avis du secteur des Arts Plastiques. Bien que l'art urbain ne soit pas reconnu comme un secteur unique, il se voit pour la première fois pris en compte dans le champ culturel.

- L'exemple de la Commune de Bruxelles : une politique de proximité envers le graffiti

Les compétences attribuées à la Commune ne sont pas limitées à des secteurs précis et chaque Commune possède une autonomie non négligeable dans l'orientation de sa politique culturelle. Or, leur action est circonscrite à un espace territorial et à des actions limitées liées qui varient en fonction du budget global qui leur est attribué. Les Communes sont des acteurs actifs dans le financement de projets issus de l'art urbain étant donné que ceux-ci se développent majoritairement à une échelle locale et de ce fait concorde avec la politique de proximité menée par celles-ci. A titre d'exemple, la Commune de Bruxelles a inscrit l'art urbain comme un des axes majeurs de sa politique culturelle pour l'année 2014.

Depuis l'arrivée de Karine LALLIEUX au poste d'Echevine (maire adjointe) de la Culture, certains événements ont permis d'intégrer la discipline du graffiti à l'échelle communale. Par exemple, dans le cadre de la 12^{ème} édition du Festival Brussels-Les-Bains, le Collectif d'artistes FARM PROD a réalisé une fresque sur le mur d'un ancien garage Citroën²⁰. Par ailleurs, Karine LALLIEUX a manifesté son soutien au projet « **La Bellone fait Le Mur !** »²¹, initié par la Maison de Spectacle de La Bellone situé dans le centre ville de la Commune de Bruxelles. Un parcours artistique a été mis en place composés d'œuvres visuelles d'une dizaine de jeunes artistes du Street Art Belge. À cette occasion, l'Echevine de la culture s'est exprimée :

²⁰ Article reprenant la contribution du Collectif Farm Prod lors de l'événement Brussels-Les-Bains <http://www.bruxelleslesbains.be/>

²¹Programme du festival « La Bellone fait le Mur ! » <http://www.bruxelles.be/dwnld/93433203/Street%20Art%20osinvite%20%C3%A0%20la%20Bellone%20pour%20les%20of%C3%AAtes.pdf>.

« Faire entrer le Street Art dans une institution de la Ville, tout comme sortir l'art dans l'espace public, sont deux façons d'interpeller et de changer les regards sur des pratiques encore émergentes, parfois mal comprises. Cette ouverture à la création contemporaine et au brassage des disciplines est une opportunité pour les lieux, les publics et les artistes de se rencontrer. Je suis, en outre, ravie que cela se déroule dans l'écrin magnifique de la Bellone, un lieu exceptionnel à découvrir ! »- a souligné Karine LALLIEUX.²²

« On va trouver des lieux. On va trouver des murs »²³. Cette déclaration datée de l'année 2013 fait suite aux deux fresques réalisées par les artistes l'Atlas et Jef Aérosol sur les murs de la **Central For Contemporary Art**, un centre d'art contemporain de la Ville de Bruxelles. La première, monumentale, est un labyrinthe alphabétique mêlant calligraphie arabe et occidentale due à l'Atlas. La seconde, plus classique, est un ensemble de pochoirs dû à une des figures de proue de scène pochoir belge, Jef Aérosol. Ces deux fresques ont été réalisées à leur demande et manifestant le désir d'intervenir artistiquement dans la Commune de la ville de Bruxelles. Celle-ci a soutenu le projet en permettant aux artistes d'intervenir sur le centre d'art contemporain.

D'ailleurs, c'est avec enthousiasme que Karine Lallieux s'est exprimée sur le sujet lors de notre entrevue : **« Moi je trouve que c'est quand même pas mal que la ville de Bruxelles soit un endroit où les artistes ont envie d'avoir une place à eux »** (Extrait d'entretien avec Karine LALLIEUX).

À la suite de ce projet Karine LALLIEUX inscrit le développement de l'art urbain comme un axe majeur de sa politique culturelle pour l'année 2014. Cette volonté s'affirme par la création d'une enveloppe budgétaire (de 100 000 euros), principalement dédiée à financer des projets émanant du secteur de l'art urbain. Pour l'Echevine, cela contribue également à faire valoir une image moderne de la Commune et ce, en montrant le soutien de celles-ci à des disciplines émergentes comme celle de l'art urbain.

Concrètement, une partie de la politique envers l'art urbain est dédiée à la négociation de murs pour y inscrire des Fresques Murales. L'obtention de ceux-ci fait malheureusement face aux intérêts des autres autorités publiques de la Commune notamment celle en charge de la rénovation urbaine et qui mène une politique de construction de logements. Par conséquent, bien que dans le discours, l'art urbain est pris en compte, l'application de cette politique sur le terrain fait face à de nombreux conflits d'intérêts. Ainsi, pour pallier au poids des démarches administratives, la Commune de Bruxelles développe actuellement un projet qui s'appuie sur un

²² Idem note de bas de page 20

²³ http://www.lavenir.net/article/detail.aspx?articleid=DMF20130926_008.

partenariat avec le secteur privé. En effet, elle s'associe avec une promotrice immobilière lancée depuis peu dans une démarche de rénovation de recoins délabrés du centre ville de Bruxelles. Désirant faire appel à des artistes urbains, la Commune de Bruxelles a saisi l'occasion pour prendre en charge la partie artistique du projet en contactant elle-même les artistes. Pour l'instant Karine LALLIEUX n'a pas inscrit d'autres projets pour l'année 2014.

Chapitre 2: L'évolution du graffiti au contact des acteurs du milieu culturel et artistique

1. Dans les structures socioculturelles

Dans les acteurs socio-culturels, on trouve les Maisons de Jeunes. L'apparition de ces structures est née d'une prise de conscience des responsables politiques de l'Etat belge face au rôle actif des Mouvements de la jeunesse durant la deuxième guerre mondiale. Partisans de la résistance armée pour défendre l'intérêt de la patrie et combattre l'ennemi, cet esprit de solidarité s'est perpétué peu à peu inculquant aux Mouvements de la jeunesse un esprit de citoyenneté responsable et critique. Les premières Maisons de Jeunes apparurent à l'issue de la guerre. Celles-ci étaient essentiellement destinées à soustraire les jeunes de la rue et à leur offrir un lieu d'accueil et de rencontre où ils pouvaient se livrer à des activités récréatives et éducatives.

À l'heure actuelle, les Maisons de Jeunes ont pour mission de développer des projets dans le cadre d'une politique culturelle d'Education permanente. Celle-ci revendique une démarche culturelle éducative principalement ancrée dans le développement d'une citoyenneté active et dans la pratique de la vie associative. Le graffiti y est présent dans les activités proposées. C'est notamment le cas à la Maison de jeunes d'Ixelles. Elle s'occupe de promouvoir l'action socio-culturelle principalement auprès des Jeunes. C'est une structure reconnue par la Communauté française depuis 2003 qui finance une partie du projet. Une autre partie des subsides (subventions) étant assurée par le centre pour l'Egalité des chances. Ce financement additionnel de la Communauté française a joué un rôle essentiel dans le développement des activités de la structure. Principalement axées sur le développement d'ateliers, la Maison de jeunes a pu engager deux animateurs. Un des deux est Arnaud Robert à l'origine de la création d'un atelier graffiti. Ancien graffeur et breakdancer de la génération du graffiti Hip Hop, il constitue un relais sensible pour répondre aux besoins de certains jeunes de pratiquer légalement la discipline. Par

ailleurs, en tant qu'animateur social, Arnaud utilise le graffiti comme un outil éducatif et pédagogique. C'est dans cette dynamique qu'il a mis en place des ateliers de « graffs » privilégiant un apprentissage collectif du graffiti. Ainsi la technique de la Fresque y est principalement enseignée en privilégiant les compositions collectives. Les thèmes sont pensés en amont et collectivement afin de d'apprendre aux jeunes la ville en associative.

Sur le plan relationnel, l'appartenance d'Arnaud au milieu Hip Hop lui permet d'acquérir un sentiment de respect et de reconnaissance de la part des jeunes. Il nourrit cette relation particulière par la transmission de ses connaissances sur les origines du mouvement.

« La première chose que les jeunes font c'est qu'ils me montrent leur graff, ce qu'ils font puis je leur montre le DVD Writers car pour moi c'est le plus complet, d'où ça vient, dans quel contexte c'est né et montrer que finalement c'est un mouvement qui est né de la jeunesse » Arnaud.

Puis, par la diffusion de techniques diverses attribuées au graffiti Hip-Hop comme les « persos », les lettrages. Enfin, une place importante à la créativité et à l'innovation et Arnaud s'attache principalement à développer chez les jeunes un esprit artistique personnel et innovant.

En définitive, par le biais de son statut d'animateur social, Arnaud prolonge les valeurs de l'esprit de la Zulu Nation : le développement personnel via la recherche d'une créativité et la diffusion du mouvement par l'évocation de ces des origines.

Plus généralement, Les Maisons de jeunes jouent un rôle très important dans la structuration de la pratique du graffiti. En dehors du cadre événementiel, elles constituent des lieux de pratiques durables en mettant à disposition des murs d'expression pour les jeunes. Ainsi, elles fournissent des lieux d'entraînement, des lieux d'expérimentation à des pratiquants souvent laissés à eux-mêmes pour cet aspect du travail artistique.

Outre les différentes Maisons de Jeunes francophones, De Pianofabriek, situé dans la Commune de Saint-Gilles, accueille également la pratique du graffiti dans le développement de sa politique de proximité. C'est une structure flamande établie dans une ancienne usine dont les murs extérieurs ont été repeints par SOZY et MYSt, deux graffeurs du « crew » RAB cité dans la première partie de notre recherche. Bien que l'animateur principal reconnaisse le potentiel artistique du mouvement graffiti, la promotion de celui-ci s'effectue également dans le versant socio-culturel du projet de la structure.

Cependant, la place du graffiti au sein de ces structures est périphérique ; puis le graffiti y évolue comme un outil social permettant de mener à bien une mission pédagogique et une politique de cohésion sociale.

Un autre acteur actif à l'origine de la visibilité du graffiti dans le réseau culturel est l'asbl LÉZARTS URBAINS. Fondée en 1977 sous le nom de fondation Jacques Gueux par des artistes et des intellectuels désireux de valoriser la création populaire comme un outil d'émancipation sociale, l'association a dans un premier temps travaillé sur la chanson sociale, le théâtre et la créativité en milieu ouvrier. Ce n'est que dans le courant des années 1990 que la fondation a recentré son action sur le champ des cultures urbaines et plus précisément sur celui de la culture Hip-Hop devenant LÉZARTS URBAINS. Issue du réseau culturel et actif au niveau des cultures urbaines, cette asbl ne se dédie pas spécifiquement au milieu du graffiti. Cependant, cette asbl jouit d'une certaine légitimité notamment par les moyens financiers dont elle dispose qui lui permette d'être reconnue sur un plan institutionnel. C'est aussi la structure la mieux financée œuvrant pour la promotion et la diffusion des cultures urbaines bien que le financement dont elle bénéficie soit très éloigné de celui d'autres institutions culturelles plus reconnues. D'ailleurs, cette situation lui permet de posséder des bureaux et une équipe de salariés permanents ce qui est sans commune mesure avec ce que l'on rencontre dans les autres associations dédiées au graffiti.

Financée par le secteur de l'Education permanente de la Communauté Française de Bruxelles, elle bénéficie donc de ce label ce qui lui vaut d'être également insérer dans le réseau socio-culturel. De ce fait, LÉZARTS URBAINS développe des actions culturelles comme des ateliers de rap qui sont envisagés comme des outils pédagogiques et des vecteurs d'émancipation sociale. Afin de renforcer cette visée éducative, l'asbl met également à disposition un centre de documentation en partenariat avec la bibliothèque communale de Saint-Gilles. Celui-ci a pour mission de pallier à la méconnaissance du public vis-à-vis de la culture Hip-Hop en proposant de nombreux ouvrages, DVD et CD de Rap. Pour mener à bien cet objectif, le centre de documentation s'adresse à un public élargi dans lequel figure le public scolaire ce qui renforce son rôle éducatif.

Malgré ses avantages, les actions menées envers le graffiti sont plutôt faibles. LÉZARTS URBAINS possède un pôle « Chantier Graffiti » dédié à la découverte de l'art graffiti et de ses techniques. Parmi les activités proposées par le pôle, on trouve celle de la visité guidée accompagnée par des artistes et des spécialistes de la question, elle invite le public à plonger

dans l'univers du graffiti. Durant les visites, les artistes commentent aussi bien les fresques autorisées que les œuvres réalisées illégalement ce qui rend compte de l'étendue des expressions du graffiti. De plus, l'expertise des accompagnateurs permet au public d'obtenir des explications pointues pour comprendre la finesse de la technique. En se saisissant de clés de lectures apportées par ceux-ci, le public joue un rôle actif au cours de la visite en manifestant sa capacité à reconnaître les œuvres et les techniques qui sont attribuées au graffiti. Par ailleurs, le vécu des artistes et leurs années d'expérience leur permet également d'être précis sur l'histoire et les origines du graffiti. Le public acquiert ainsi une connaissance globale du mouvement et qui plus est dans son espace d'intervention originel : l'espace public. Pour illustrer notre description de la visite guidée, nous avons choisi un extrait d'un des graffeurs qui intervient majoritairement dans ses visites.

« Quand j'anime les visites guidées par exemple, je dis qu'aujourd'hui on va dire que les tags, c'est des signatures fait à la bombe, au marqueur, peu importe l'outil mais je parle d'une dimension de la ligne, du trait seulement et puis après y'a les graffs, à partir du moment où on commence à faire de la 2 dimensions ou de la 3 dimensions, et là où on commence à faire le contour des lettres. Après, le graffiti, je dis que c'est plutôt un mot valise dans lequel on peut mettre le tag, le graff et on peut mettre toutes formes d'écritures et d'inscriptions dans la ville et même des choses qui sont très lointaines dans le temps. Puis, je parle du Street Art aussi, et je dis que c'est un mot, comme l'art urbain, qui sont venus à des époques différentes pour parler d'une certaine évolution du milieu interventionniste dans l'espace public ».Obêtre.

Ici, les paroles reportées d'Obêtre, mettent en valeur l'histoire de l'évolution des formes du graffiti via les paroles d'un pratiquant de la discipline. Pour lui, il ne s'agit pas de créer une hiérarchie entre les différentes interventions artistiques dans la rue mais de montrer qu'elles s'enrichissent de nouvelles formes créant ainsi de nouveaux termes pour les désigner. En ce sens, les visites guidées constituent un outil pédagogique pour déconstruire les aprioris envers le mouvement. Cela se vérifie notamment dans la place qu'elle donne à la découverte du tag. En donnant des informations sur le processus artistique précédant la réalisation d'un tag, les visites guidées se positionnent comme un outil contestataire désirant rendre compte de la totalité des formes qui composent le mouvement ainsi que de développer un discours alternatif à ceux qui peuvent être lisibles dans la presse.

Pour conclure sur ce point, on voit bien que le graffiti dans les structures évolue d'une manière authentique soit de façon plus classique ; soit en faisant valoir sa diversité. Les visées

pédagogiques de ces différents lieux permettent également de préserver le caractère original de la pratique. Néanmoins cela n'enraye pas le fait qu'il soit utilisé pour atteindre des objectifs sociaux. Cependant, la présence d'artistes du milieu au sein de ces structures en diffuse tout de même la qualité artistique.

2. Dans les associations spécialisées et les Collectifs d'artistes

Au sein de ces structures, le graffiti se décline sous plusieurs formes à que l'on regroupe aujourd'hui davantage sous le terme d'art urbain ou de Street art. Il prend également une valeur institutionnelle étant donné qu'il s'exprime dans le cadre d'appel à projets artistiques, de contrats de vente ou de Festivals subventionnés en partie par des fonds publics.

Une de la principale volonté de ces structures réside dans la volonté de mettre en valeur positivement la scène graffiti bruxellois en montrant la qualité du travail des artistes urbains. Différents moyens sont mis en place pour diffuser la discipline et obtenir une visibilité.

À Bruxelles, il existe quelques collectifs d'artistes et des asbl (association sans but lucratif) qui participent à la reconnaissance artistique – et non sociale ! – du mouvement. Nous allons présenter les différents groupes d'acteurs à l'origine de ce type de projet.

Nous limitons notre présentation à des acteurs rencontrés sur le terrain.

Un des collectifs d'artistes les plus dynamiques sur la scène graffiti bruxelloise actuelle est le collectif FARM PROD. Ce collectif possède un atelier dans la Brussels Art Factory située dans la Commune de Saint-Gilles. C'est une organisation qui met à disposition des ateliers pour les artistes et qui s'occupe également d'organiser des expositions afin de promouvoir ses locataires. Initiée par trois artistes désirant avoir une réelle structure de travail, ils se sont peu à peu rendu compte que cela n'intéressait pas qu'eux et ont ouvert le lieu à d'autres artistes ou collectifs d'artistes. Actuellement, la structure est gérée et soutenue par SMART.be.²⁴ et accueillent en son sein d'une trentaine d'artistes aux disciplines diverses.

C'est dans ces circonstances que **FARM PROD** obtient son atelier.

²⁴ Site web de Smart.be <http://smartbe.be/fr/>

Artistes résidents, collectif d'amis au projet commun, **FARM PROD** est né en 2003 avec l'envie de donner une valeur institutionnelle au graffiti bruxellois et, en proposant un travail artistique reliée davantage à de la peinture prise au sens global du terme. D'ailleurs, cela se justifie dans le profil des artistes qui ont évolués au sein de diverses Ecoles d'art et développé ainsi des pratiques artistiques diverses.

Lors de mon travail sur le terrain, mon principal interlocuteur fut Fred, issu du mouvement graffiti Hip-Hop. Suite à des études en infographie et dans le domaine de l'illustration, il se lance d'abord dans une carrière d'infographiste dans le milieu de la publicité. Lassé, il quitte le milieu et entre en tant qu'animateur social à la Maison de Jeunes de la Commune de Watermael-Boitsfort. Au sein de celle-ci, il anime un atelier de graffiti.

Sur son parcours de graffeur Hip-Hop, Fred porte désormais un autre regard. Loin de le dénigrer, il voit porte un regard positif sur l'évolution esthétique actuelle du graffiti. C'est Fred qui me raconte l'origine de la création du collectif FARM PROD.

« Après mes études d'illustrateurs, et d'infographiste, j'ai bossé pendant un bout de temps dans des boîtes de pubs pour réaliser le graphisme, et ça vite embêté, parce que j'étais toute la journée devant mon ordi et j'avais plus envie de rien faire sur le côté, or dans mes études d'illustrations, la peinture m'avait beaucoup plus, et j'ai retrouvé mes amis des études à Tournais, on s'est retrouvé à Bruxelles tous ensemble à un moment, et on a décidé de recommencer à peindre ensemble car on partageait un atelier commun, et y'avait une bonne dynamique. C'était à Tournais dans une ferme d'où la Farm Prod, et du coup on avait l'habitude de bosser ensemble et de se donner des conseils, faire des nuits blanches, et on avait envie de continuer cette dynamique là mais pour nous et pas pour l'école et donc c'est là que c'est né en 2003. Moi j'ai aussi continué le graff sur le côté et à fréquenter le milieu autant les jeunes que les plus anciens, mais Farm prod, c'est plus un délire de peintures au sens large, de fresques, de déco, on est pas des « vandales » du tout, on fait plus des trucs institutionnels et des projets aussi que l'on porte nous mêmes, on va chercher des subsides » Fred.

FARM PROD est un collectif dynamique et visible dans les rues de la ville de Bruxelles. Il obtient beaucoup de contrats et participe à de nombreux évènements organisés par la Commune de la ville de Bruxelles. Synergie amicale et professionnelle, cette dualité positive est appréciée ce qui leur vaut d'obtenir de nombreux contrats. De plus, les projets menés par le collectif reposent sur des créations diversifiées. Elles donnent ainsi à voir une version très évolutive du graffiti sous la forme de performance de live painting, de fresques murales, de décoration urbaine, d'ateliers de graffiti. **FARM PROD** répond également à des appels d'offres pour des Fresques de Bandes Dessinées ou des commandes de Fresque Murales. Cela leur confère d'ailleurs une légitimité

institutionnelle. J'ai eu l'occasion de rencontrer d'autres acteurs spécialisés et qui possèdent le statut d' asbl (association sans but lucratif) et de ce fait porte également une valeur sociale au travers de leur projet.

PROPAGANZA asbl se compose d'une vingtaine d'artistes issus du graffiti Hip-Hop mais évoluant dans le milieu professionnel. Trevor, un des graffeurs à l'origine de l'asbl, m'a raconté l'origine de la création de l'asbl.

« J'ai rencontré un pote qui peignait en Flandres. A la suite de cette rencontre, on a fait un gros crew qui s'appelle maintenant le IKS crew. C'est un groupe international qui rassemble en Belgique des francophones comme des flamands, quelques suisses, quelques français du nord comme du sud et un anglais. On a beaucoup peint en Flandres car ils sont beaucoup plus ouverts d'esprit et qu'ils ont beaucoup plus de moyens. Dans chaque village Flamand, ils ont un Skate Park avec un mur d'expression libre à côté. On a monté l'asbl Propaganza, pour faire la même chose du côté francophone », TREVOR.

Le but de l'asbl est désintéressé et leur mission principale repose essentiellement sur la recherche de murs d'expression libre pour diffuser le travail des artistes et pour que ceux-ci puissent s'entraîner librement et de façon autonome. Ne recevant aucune subvention publique, l'asbl maintient son activité grâce au développement d'actions externes qui déclinent la pratique du graffiti sous différentes formes. Elles sont de la nature suivante : décoration urbaine en espace public, décoration de publicité pour le monde de l'entreprise, expositions et visites guidées. Pour répondre à la demande extérieure, **PROPAGANZA** possède une équipe d'artistes, certains appartenant au mêmes crew et d'autres venant s'ajouter à l'équipe. TREVOR, insiste sur le fait qu'il souhaite travailler avec une diversité d'artistes qui apporte à chaque fois une dimension artistique innovante. Ils engagent de ce fait des artistes qui possèdent déjà une notoriété professionnelle.

Une autre asbl active dans le milieu est URBANA. Son projet repose davantage sur une mise en valeur des artistes urbains contemporains bruxellois afin de donner une plus valeur internationale à ce secteur. Créée par Nicolas (le gérant du Montana Shop & Galery), elle se positionne surtout sur des projets de Fresques Murales contemporaines et sur des réponses d'appels d'offres pour des fresques de Bande dessinée. Par le biais de cette asbl, Nicolas souhaite avant tout mettre en avant la qualité artistique de la scène de l'art urbain Bruxellois notamment par une mise en valeur de l'espace public, de bâtiments.

En définitive ces associations et collectifs d'artistes souhaitent donner une plus value institutionnelle au graffiti en mettant en avant le professionnalisme de ces pratiquants. En défendant la scène locale, leur projet prend une dimension militante qui se confirme par les projets développés indépendamment des institutions. Celles-ci sont davantage perçues comme un moyen de pouvoir mener des projets de façon autonome.

3. Dans les galeries d'art

Dans les galeries, le graffiti est sorti de son contexte originel, celui de la rue. Il perd son caractère éphémère et l'œuvre se fige sur un support précis : la toile. En tant qu'œuvre d'art, le graffiti est donc doté d'une valeur marchande et esthétique qui prime sur la valeur première : la création urbaine sous toutes ses formes et contre toutes autorités. Le graffeur change également son rapport au public. Désormais intégré aux circuits de l'art, il élargit son public mais ne touche plus un public aussi large que dans le contexte de la rue. Par conséquent, son travail artistique n'est plus uniquement soumis au regard de ces amis graffeurs mais fait l'objet d'un jugement critique basé essentiellement sur l'aspect esthétique et « rentable » du travail artistique conçu pour la galerie. Il sort également de l'anonymat et de ce fait, l'intervient que très rarement dans la rue ou à des fins d'autopromotion pour accentuer la vente de ses œuvres en galerie.

L'intérêt du graffeur de travailler sur toile est apparu dans les rues de New York. Depuis, c'est une pratique courante qui démontre le passage à un autre stade de la démarche artistique. En effet, le support de la toile suppose une recherche esthétique qui est le fait d'une production personnelle et se détachant ainsi d'une démarche collective attribuée à l'univers du graffiti en particulier celui du graffiti Hip-Hop que nous avons décrit dans la première partie. Pour le graffeur, le support de la toile laisse également envisager son ambition de vivre de son art et de se voir ouvrir les portes du marché de l'art.

Cependant le graffiti en galerie a fait naître de nombreuses polémiques. En effet, sorti de son contexte, il perd de ce fait la légitimité d'être considéré comme une œuvre urbaine à part entière bien que de nombreux acteurs s'accordent à repenser la définition d'une œuvre urbaine - celle-ci étant désormais partie prenante du monde l'Art contemporain. Un des signes de cette intégration est visible dans les magazines spécialisés qui n'hésite pas à mentionner le terme d' « Art contemporain urbain ». Cela traduit la légitimité donnée aux œuvres influencées par un univers urbain mais qui sont réalisées pour une galerie d'art et donc en atelier. Cependant, c'est souvent

la performance urbaine dans la rue qui donne sa valeur à l'œuvre d'art reproduit dans la galerie. De même, l'appel d'un graffeur pour la réalisation d'une exposition personnelle est lié au succès et à la notoriété que possède déjà l'artiste pour son travail artistique en rue.

À Bruxelles, nous avons vu comment le regard sur le graffiti a changé notamment avec l'arrivée du phénomène Street art et un élargissement des pratiques artistiques dans la rue. Ces changements ont contribué également au développement d'un intérêt de la part des galeries pour ce domaine.

C'est seulement à partir des années 2005 que le marché de l'art commence à s'intéresser au graffiti bruxellois représentés aujourd'hui encore par deux figures majeures : A.L.I.C.E gallery et le Montana Shop. Ces deux galeries ne se dédient pas uniquement à la vente d'œuvres issues de la rue mais également à un panel d'objet relevant du monde plus généralisé de la « Street culture ».

Depuis le début, **A.L.I.C.E** gallery est gérée par une historienne de l'art qui accorde une place importante au graffiti. Elle figure notamment parmi les premières galeries à avoir défendue les artistes issus du graffiti bruxellois. D'ailleurs, c'est au sein de cette galerie qu'est consacrée une première exposition personnelle de SOZY, membre de RAB ;

ALICE gallery est séduite par l'aspect virulent du travail de ce graffeur issu du mouvement Hip-Hop activiste bruxellois et lui accorde une exposition personnelle. Ayant fortement subi la politique de répression, l'exposition de son travail devient une opportunité pour l'artiste qui peu après sort de l'anonymat et devient SOZYONE GONZALEZ. Dans son travail artistique en galerie, il prolonge cette rébellion dans ces toiles. Lors de l'expo VOYOV²⁵, il explore notamment le thème de la brutalité relative aux hommes qui se battent pour un quartier. C'est aussi pour ça qu'il peint également des personnages de voyous romancés à l'acrylique sur toile.

Bien que les outils et le support changent, la mentalité du graffeur enragé se ressent toujours. D'ailleurs, il l'affirme souvent lors de certaines interviews « **Pour moi, l'art se doit de fouiller la violence** ». Malgré son glissement dans le monde l'art contemporain, il continue à déranger et à provoquer au travers de ses œuvres. Aux côtés de SOZYONE, Alice Galery promeut en majorité des artistes internationaux et fortement côtés sur la marché de l'art.

C'est d'ailleurs sur ce point là que la démarche du Montana Shop & galerie se distingue.

²⁵ <http://streetbalades.com/2011/02/26/expo-voyov-de-sozyone-gonzalez/>

Le Montana Shop & Galerie a été créé sur le modèle du magasin de bombes de peintures Montana à Barcelone. C'est Nicolas, lors de ma visite au magasin, qui me raconte l'histoire de sa création.

« J'ai découvert une marque de peinture qui n'existait pas encore, c'était une marque de peinture qui s'était créée pour le graffiti et voilà j'ai découvert cette marque et j'ai commencé à l'importer en Belgique petit à petit de Barcelone car elle venait d'Espagne puis j'ai commencé à en ramener pour moi et pour mon entourage. Par la suite, j'ai créé un contact avec les gens de la marque qui souhaitait développer le produit. Petit à petit, on a commencé à discuter doucement de l'idée d'un point de vente en Belgique. Leur magasin à Barcelone était plutôt un nouveau type de magasin, pas replié sur lui-même et ouvert et avec une galerie et des expositions, il y avait quelque chose plus profond que juste vendre des « cannettes ». Donc après cette rencontre, ils m'ont proposé d'ouvrir un magasin à Bruxelles dans la lignée de ce qui avait été fait à Barcelone. Ma passion pour le graffiti qui m'a donné la possibilité de découvrir un produit et d'ouvrir ce magasin à Bruxelles. Mais bon là je te parle il y a 20 ans », Nicolas - Montana Shop & Galerie.

L'initiative de Nicolas est originale et se positionne à l'encontre du commerce des galeries d'art. Lui-même est conscient de poser un regard critique sur celles-ci qui d'après lui **« ne jouent pas leur rôle de promouvoir la scène locale bruxelloise »**(*extrait d'un entretien avec Nicolas*). Le Montana Shop & galerie combine la vente de bombes aérosols et l'organisation d'expositions. La plus-value financière garantie par l'activité de vente lui permet d'organiser des expositions qui ne reposent donc pas sur une valeur économique et qui mise davantage sur la reconnaissance des artistes urbains bruxellois. A l'heure actuelle, l'activité d'exposition tend à se substituer à la vente de tee-shirt eux-mêmes réalisés par des artistes locaux. À cela s'ajoute, une librairie désormais présente dans le magasin et qui diffuse l'art urbain par le biais de la vente d'ouvrages spécialisés dans le domaine du Street art, de l'art urbain et du graffiti.

Situé dans le centre-ville de la Commune de Bruxelles, c'est également une manière stratégique de diffuser une image positive de ces domaines artistiques.

Ce tour d'horizon des acteurs qui favorisent le développement du graffiti nous permet de constater que le graffiti est présent dans les circuits officiels de la structure. Bien que parfois modifié à cet effet, il a pris une place et une visibilité dans les champs culturels. Cependant, sa reconnaissance est encore l'objet de nombreuses réflexions.

Chapitre 3 : Les indicateurs d'une reconnaissance impossible du graffiti bruxellois

Notre étude sur le terrain est fondée sur des entretiens semi-directifs avec des pouvoirs publics et des graffeurs engagés dans des projets institutionnels. Cela nous a permis de dégager des indicateurs exposant de nombreuses failles dans la reconnaissance actuelle du graffiti en tant que discipline artistique légitime.

1. Le maintien d'une logique d'instrumentalisation du graffiti bruxellois

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette partie, les pouvoirs publics et notamment la Commune de la ville de Bruxelles commence à développer un marché de la Fresque murale dans la ville. Ce désir de promotion de l'art urbain manifeste évidemment le signe d'une ouverture politique envers le secteur. Or, il apparaît que cette initiative ne soit pas sans intérêt et qu'elle entre malgré tout dans des considérations de stratégies politiques bien précises.

Durant notre entretien avec Karine LALLIEUX, certaines questions nous ont permis de mettre en avant la nécessité de construire une image pour la Commune de la ville de Bruxelles. La notion d'image est employée dans le champ du marketing urbain. Une ville, afin de se promouvoir comme une destination particulière utilise son image. Celle-ci est le résultat d'une stratégie particulière. D'ailleurs, Karine LALLIEUX, ne s'en cache point. En effet, elle souhaite « **donner une image « moderne »** de la ville de Bruxelles mais également « **rattraper le « retard »** que possède la ville de Bruxelles vis-vis à vis du développement de l'art urbain. Bien que nous ayons vu de nombreuses initiatives dans ce sens, il semble difficile de ne pas mentionner le caractère intéressé. Il transparaît d'ailleurs à plusieurs niveaux. D'abord, du fait de sa position géographique, la Commune de Bruxelles intègre dans son territoire le centre urbain de la ville, considéré comme une véritable zone de levier en termes d'attractivité. Pour maintenir celle-ci, l'art urbain est un outil pertinent car il contribue d'une part au développement de l'art dans l'espace public puis, parce qu'il attire le regard du public. Développé via des appels à projet ou des Commandes Publiques, il concourt de ce fait à l'esthétisation de l'espace public étant lui même un atout majeur pour développer une politique d'attractivité. Or, cette description nous amène à réfléchir sur le rapport des pouvoirs publics envers les œuvres murales. Il semble que la question de l'image extérieure prévaut sur une préoccupation réelle pour l'esthétique de l'œuvre créée.

Penser une œuvre artistique en envisageant les retombées économiques qu'elle pourrait apporter, confirme un intérêt situé davantage dans la dimension fonctionnelle qu'apporte cette œuvre. Dans le cas de Bruxelles et des Fresques Murales, les œuvres remplissent une fonction d'esthétisation de l'espace public et de ce fait leurs conceptions sont donc soumises à cette caractéristique. La question de la liberté artistique prend ainsi toute son ampleur. En effet, esthétiser l'espace public équivaut pour les pouvoirs publics à l'idée de ne pas choquer. Pour répondre à cette demande, une forme de censure collective se met en place par un processus antérieur à la conception de l'œuvre comme la nécessité d'un projet préalable, d'une œuvre politiquement correct pour les riverains et pour la politique locale en place. Aucune place n'est accordée à la liberté du choix du thème artistique. Ainsi, si le graffeur veut collaborer, cela suppose qu'il se plie à ses exigences.

Ensuite, les graffeurs et les pouvoirs publics ont tendance à entretenir une relation que l'on pourrait qualifier de schizophrène.

En effet, alors que Karine LALLIEUX valorise la Fresque Murale, elle combat également avec virulence toute forme d'interventions illégale dans la rue. Elle oscille donc allègrement entre une action de promotion et une action de répression. D'ailleurs, depuis 2007, elle a renforcé sa politique de répression. C'est grâce à un entretien réalisé avec un graffeur que j'ai pris connaissance de cette information.

« En 2007, il y avait un petit gars qui avait un I-pod et qui s'est fait planter par deux polack et le gars est mort. D'abord, ils ont dit que c'était des maghrébins qui avaient planté le gars. Le gars était plus ou moins fils de enfin tu vois, du coup ils ont fait passer une loi et ils ont mis je sais pas combien de caméras en plus et ils ont augmenté les services de police en rue, le graffiti est devenu répressible », Extrait d'entretien avec Kamy.

De là, Karine LALLIEUX a mis en place un plan de lutte contre les incivilités (CF. Bibliographie). Le graffiti et le tag y figurent aux côtés de nombreux autres actes correspondant, perçus comme des atteintes à la propreté et à la sécurité. Synonyme de nouveauté dans la sanction du graffiti, il se veut plus efficace. C'est donc une large partie du mouvement qui est rejeté par la Commune. Pourtant, celui-ci est symbolique dans l'histoire du graffiti bruxellois.

Dans ce cas, pourquoi les graffeurs répondent à des appels d'offres de Fresques Murales de la Commune de Bruxelles alors qu'elle-même condamne et efface les traces du mouvement au sein

duquel ils ont évolués. D'autant qu'aucune politique n'est mise en place pour les graffeurs qui ne souhaiteraient pas passer par les circuits officiels. Les raisons de la participation des graffeurs à ces appels à projets résident davantage aux difficultés quotidiennes auxquelles ils font face pour développer des projets autonomes. Là encore, les pouvoirs publics sont indifférent à cette difficulté quotidienne. C'est majoritairement dans ce but précis que les artistes acceptent de coopérer et de se plier aux exigences de la Commande. Ainsi, la relation mutuelle entre les artistes et les pouvoirs publics s'apparente à un cercle vicieux que les artistes contribuent également à maintenir en dénigrant la qualité de leur travail artistique. En effet, pour être sélectionné sur un appel d'offre, les asbl et les collectifs que nous avons mentionné auparavant, évaluent leur budget principalement dans une logique de faible coût pour maximiser les chances d'être retenus. Alors que la Commande relève d'un travail minutieux, le prix fixé par les artistes ne prend que très peu en compte cet élément retenant uniquement le fait que si le prix est trop élevé, ils ne seront pas sélectionnés pour la Commande. Le territoire Bruxellois n'étant pas immense et les propositions de Fresques Murales en développement, le marché de la Fresque Murale est vite saturé induisant une concurrence accrue entre artistes graffiti. Ce langage purement économique se justifie du fait qu'à Bruxelles de nombreux artistes fonctionnent dans une logique de rentabilité pour mener à bien des projets artistiques autonomes. La finalité de leurs actions poursuit évidemment un objectif positif mais pour y parvenir nombreux sont les artistes qui acceptent des conditions de travail qui ne mettent pas réellement en valeur la qualité artistique de leur travail. C'est donc dans une relation à la fois de rejet et de nécessité que les pouvoirs publics et les graffeurs collaborent.

Néanmoins et comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de cette partie, l'objectif des graffeurs se positionne sur une diffusion du graffiti afin de faire valoir le travail des artistes. Cet objectif commun se traduit dans les rapports qu'entretiennent ces différentes associations entre elles. En effet, elles ont développée depuis peu une politique de concertation. Elle se traduit par la décision de proposer un prix commun aux appels d'offres lancés par la ville pour qu'elle soit forcée de prendre en compte en premier lieu la valeur artistique de chaque association et non l'avantage du prix proposé. Cela permet aussi de différencier les asbl en mettant en valeur leur singularité artistique et de proposer un projet qui serait donc plus en accord avec celle-ci.

L'esprit d'initiative des graffeurs nous permet de mettre en valeur leurs résistances face à l'indifférence des pouvoirs publics envers leur travail artistique. Cette force collective permet

d'induire de nouvelles orientations politiques chez les pouvoirs publics et d'ouvrir davantage la voie à la négociation et à l'adaptabilité du secteur politique aux conditions des asbl spécialisées que nous avons ainsi décrites.

Cependant, l'esprit d'implication des graffeurs et leur polyvalence, soulève une autre problématique : celle du désengagement des politiques institutionnelles culturelles sur le terrain.

2. Les failles d'une gouvernance culturelle et ses effets sur le graffiti

Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre de cette partie, le paysage institutionnel de Bruxelles, en particulier dans le champ de la culture, est tout à fait spécifique tant il regroupe une pluralité d'acteurs qui sont peu reliés entre eux. Cette superposition de pouvoirs admet un certain nombre de contraintes lorsqu'il s'agit d'obtenir une aide financière publique pour un projet. En effet, elle demande une connaissance approfondie du système ce qui n'est pas toujours le cas du citoyen lambda. D'ailleurs, ce point est soulevé dans le « plan culturel pour Bruxelles » qui, après avoir mentionné les diverses superpositions de pouvoirs à l'œuvre, en mentionne les effets pervers. Ainsi, on peut lire : **« Il en résulte pour nos concitoyens un manque de lisibilité des dispositifs institutionnels et un manque de clarté dans le partage des compétences respectives ».** (*Culture et identité bruxelloise, un plan culturel pour Bruxelles, p.41.*) Il est vrai que ce sont les communautés qui possèdent la compétence principale en matière de financement de la culture. Or, nous avons vu que d'autres pouvoirs s'imbriquent et interviennent dans le financement de projets culturels. Pour les graffeurs, cette réalité administrative complexe induit de nombreuses conséquences sur la possibilité d'une dynamique de projets régulière. C'est d'ailleurs pour cela que leurs principales ressources proviennent davantage de contrats liés à des Commandes publiques (comme mentionné dans le point¹.) qu'à des recettes effectuées par la mise en place d'un projet autonome et publiquement subventionné. Pourtant, le statut juridique de certaines structures comme celles des **asbl** est éligible à la réception de subventions publiques. Et l'absence de demande d'aides publiques ou l'éviction de celles-ci pointe de nouvelles réalités subies par les graffeurs lors de la mise en place d'un projet. En effet, bien que certains aient créés des asbl ou se soient organisés en collectifs d'artistes, ces activités ne sont pas à l'origine de leurs sources de revenus et de fait, ne constituent pas leur activité principale. Le graffeur, dans ce cas, est à la fois salarié et « opérateur culturel », ce qui est une responsabilité parfois difficile à supporter d'autant plus qu'ils n'ont aucune formation dans le domaine de la gestion de projets

culturels. De plus, le fonctionnement du millefeuille administratif bruxellois induit de fait, une demande de financement auprès de différentes strates de pouvoirs ce qui est souvent perçu comme une véritable difficulté pour le graffeur qui souhaitent obtenir des financements. Cela demande une importante disponibilité, une polyvalence et un soutien collectif. Il est donc rare, dans ces conditions, que les graffeurs, eux-mêmes salariés, prennent le temps de s'y consacrer. Par ailleurs, comme le graffiti n'est pas une discipline représentée par un service unique au sein de la Fédération Wallonie-Bruxelles, cela rend la tâche encore plus difficile étant donné qu'au sein même d'une seule échelle de pouvoir, le graffeur doit également remettre plusieurs dossiers. De fait, et face à ces incertitudes, le graffeur mise également sur d'autres échelles de pouvoirs. Cependant – et comme nous l'avons vu- les Communes possède un faible budget et, la Région applique une politique aléatoire dans le financement du le champs culturel. En conséquence, le graffeur qui souhaite obtenir une aide conséquente pour son projet se voit dans l'obligation de multiplier encore une fois les demandes. Pour illustrer notre argument, nous retiendrons le témoignage Fred du Collectif FARM PROD qui m'a confié le déroulement de sa recherche de financement dans le cadre de la mise en place du KOSMPOLITE Art Tour à Louvain-La-Neuve.

« Quand on a fait le festival Kosmopolite à Louvain- La- Neuve, on a pris le projet un an et demi en avance en se réunissant tous les mois quasiment. Au début tous les deux mois et après toutes les deux semaines puis à la fin, c'étaient avec avec l'Echevin de la Commune, des gens de l'Université, des gens de la Commission des œuvres d'arts et différents partenaires à qui nous présentions le projet. C'était une dizaine de dossiers différents et il fallait expliquer à chaque fois des objectifs différents, des déclinaisons différentes, un canevas qui n'est pas le même. Après, une fois que tu avais ton dossier de base et que tu maîtrises ton dossier, tu t'y retrouves, mais c'est du boulot ». Fred, Farm Prod.

Pour mettre en place le projet, Fred s'est entouré de quelques amis ce qui lui a permis de pouvoir se décharger de certaines autres responsabilités comme par exemple celles de la mise en place du plan de communication.

Cependant, au travers de ce témoignage, Fred soulève un autre point qui confirme le poids du système administratif bruxellois. En effet, la multiplication des demandes implique un temps d'attente non négligeable entre chaque remise de dossiers. Cela maintient le graffeur dans une hyperactivité constante conscient de la nécessité d'être alerte au moindre signe provenant des autorités publiques. De plus, cela se double d'une incertitude quant à la faisabilité du projet. En outre, lorsque les subventions ne se voient pas accordées, le dossier est transmis d'une échelle de pouvoir à une autre ce qui n'amointrie pas le stress du graffeur et de fait, un quotidien parfois difficile à gérer.

L'exemple du projet de TREVOR pour décorer le viaduc d'Herman Debroux dans la Commune d'Auderghem illustre ce point-ci

« On a proposé un projet de 20 000 euros pour décorer le viaduc d'Herman Debroux à Auderghem car il était délabré.

Nous avons proposé un budget peu coûteux, en disant qu'on viendrait bénévolement et qu'on leur demandait juste de payer la peinture de fond et des bombes que l'on ne pouvait pas financer nous-mêmes. On a proposé de faire intervenir une centaine d'artistes et d'étaler le projet sur deux ans. Nous avons eu réponse tardive en nous disant qu'ils n'avaient pas les moyens pour le projet »

Puis, il poursuit :

« Je pense que la culture n'a pas encore assez de place dans les institutions belges pour le moment et que malgré nos propositions, ils sont indifférents au fait qu'un projet graffiti redynamise un endroit et qui prouve aux gens que la Commune est ouverte sur l'art. Même si les objectifs du projet sont positifs, c'est toujours le même souci dès que tu rentres un projet pour un financement, cela ne suit pas. Ou alors la commune demande à la Région et la Région demande à la Ministre. Il n'y a personne qui souhaite prendre la responsabilité de développer un projet pour les artistes à Bruxelles »

Au delà d'un problème de temporalité entre la proposition du projet et son acceptation ou, a contrario, son refus, Trevor souligne ici une autre dimension. Elle nous conduit vers une réflexion plus généralisée sur les problématiques actuelles du financement de la culture en Belgique. Alors qu'elle représente la compétence principale de la Communauté Française, celle-ci n'agit peu ou prou dans le financement au « projet ». En effet, une large partie de son budget est happé par des fonds structurels c'est-à-dire, ceux qui concernent les dépenses administratives (frais de personnel par exemple) et structurels (maintenance du bâtiment etc.) . Les dépenses sont donc très peu dirigées vers le financement d'un projet de création autonome non relié à une structure culturelle précise. De plus, le secteur des arts de la scène de part son volume d'activités et les structures culturelles historiques et nationales qui le composent retient une majeure partie du budget global de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Cette analyse objective du champ de la culture donne également un autre éclairage sur les problématiques liées au financement de projets graffitis. Considéré comme un art émergent au

sein de la politique fédérale, puis étant l'objet d'une réception négative de la part de nombreux politiques, ces constats alourdissent l'indifférence qui peut avoir lieu envers les projets initiés par des gens du milieu. D'ailleurs, c'est précisément pour cette raison que certains se tournent vers des fonds privés et croient davantage à cette source de financement. C'est le cas notamment de Nicolas, gérant de l'asbl **URBANA**. Il aborde ici les raisons de la création de son asbl mais aussi sa manière de procéder pour financer ses projets.

« On répondu à la ville de Bruxelles pour un mur et on s'est dit qu'il y a moyen de se faire des sous pour concrétiser un projet pour après. Moi je crois à l'initiative privée. Je veux donner aux artistes de vrais projets artistiques et je ne comprends pas pourquoi on demande aux artistes d'aller peindre avec des jeunes pour les sortir de ce jeu-là. Moi je ne veux pas jouer à ce jeu là, je ne veux pas aller peindre avec des jeunes et je veux proposer aux artistes de vrais projets. On donne beaucoup plus de subsides dans la prévention et le social que dans le culturel (...) Il y a un combat entre ce qui porte les projets et ce qui vont les soutenir, un problème de recadrage, un conflit d'intérêt. Et puis maintenant, il faut courir après l'argent car le problème ce n'est pas de trouver un concept, des idées, j'en ai pleins en attente. Puis, je n'ai pas envie de donner à Urbana une casquette d'acteur social. C'est pour ça que je propose un mur et c'est un mur par artiste. Et honnêtement si il veut régler le problème dans les quartiers, il faut faire autre chose, il faut réformer un peu l'école ». Nicolas.

Nicolas cible une autre problématique concernant la nature des financements. En effet, l'instrumentalisation du graffiti est aussi le fait du secteur socioculturel qui a tendance à utiliser ce dernier comme un élément contribuant à une meilleure insertion des jeunes. DE fait les projets graffitis qui vont dans ce sens ont plus de chances d'être subventionnés par les services qui ont en charge cette compétence. Nous pouvons citer le secteur de la jeunesse, de l'enseignement et de l'Education permanente. De fait, certains pratiquants du milieu graffiti n'hésite pas à additionner à leurs actions artistiques, des ateliers graffs , pour qu'une partie de leur projet corresponde aux attentes du secteur socioculturel. On voit bien que Nicolas a pris le parti de ne pas rentrer dans ce jeu-ci ce qui rend parfois difficile sa capacité à monter des projets. D'ailleurs, il conçoit de fait son activité dans une perspective durable et dans une logique autonome et indépendante des pouvoirs publics. Or, cela lui confère un certain isolement.

Un autre cas similaire à celui de Nicolas est le projet MARQUEURS DE VIES : une exposition collective organisé par Axel, un des graffeurs que j'ai eu l'occasion d'interviewer. Elle a lieu en septembre dans un local loué pour l'occasion. Agissant de sa propre initiative et étant la seule personne à l'origine du projet, Axel ne compte pas actuellement sur des subventions publiques. Ce choix s'explique d'une part, par le fait qu'il soit seul à défendre son projet, puis par une volonté de rester indépendant et autonome face à la contrainte d'un financement public.

Le projet d'Axel admet une forte dimension sociale qui se base sur un premier leitmotiv. Promouvoir la scène locale dans le circuit de l'Art contemporain car selon lui « **Les Galeries d'Art ne font pas correctement leur travail de promotion artistique de la scène locale** » Axel.

Son exposition souhaite de fait, contribuer à la reconnaissance des artistes graffiti bruxellois. Or, pour Axel, il s'agit de promouvoir le talent actuel des graffeurs, de dépasser le graff, et ouvrir l'exposition à des artistes qui explorent de manière générale le thème de l'urbain et qui s'inspirent des choses du quotidien. Comme il me le confie, son but est d' « **Institutionnaliser le travail de ces gars et donc faire comme-ci c'était des artistes à part entière en les exposant sans avoir besoin de dire qu'ils ont fait pleins de graffs derrière, et que maintenant ils font des toiles. C'est l'envie de faire valoir la reconnaissance d'un travail artistique actuel** ». Axel

Afin de mener à bien ce projet, il finance lui même la location de la salle, puis communique son initiative via des réseaux sociaux. Cela lui permet également de toucher un autre public que le milieu du graffiti souhaitant donner une dimension moins exclusive à son projet.

De fait, cette initiative personnelle permet de contribuer à l'exposition d'artistes évoluant davantage dans la sphère artistique underground. Et, ignorés des autres galeries d'art. Hélas, le peu de ressources financières à disposition lui permet de maintenir le rythme d'une expositions par année .

En définitive, le financement des projets est critiquable en Belgique et laisse de nombreux acteurs dans une forte précarité. De fait, il est difficile de solutionner le problème lorsqu'on le subit de manière extérieure et sans être intégré dans le circuit politique institutionnel.

→ Serait-ce utopique d'imaginer une autre forme de gouvernance qui intégrerait davantage les acteurs dans la constitution des politiques culturelles ?

Nous ne pensons pas et cette réflexion a d'ailleurs constitué un point abordé encore une fois dans le plan culturel pour Bruxelles (2009-2014) rédigé à l'initiative des réseaux culturels bicommunautaires, c'est-à-dire aussi bien du côté francophone que du côté flamand. En effet dans le chapitre 5 « La/ les cultures : politique et gouvernance culturelles », le point D, évoque ce point précis : « **Encourager la participation du secteur à l'élaboration des politiques culturelles** ». C'est dans ce sens qu'est définie la notion de gouvernance : « **Le concept de gouvernance implique d'associer au processus de décision les associations, les opérateurs de terrain et les usagers. Les politiques culturelles sont par excellence des politiques à la participation. Se pose la question des modalités concrètes et des dispositifs par lesquels la coordination et la participation des opérateurs de terrain à la définition et à la réalisation des politiques culturelles** » (in *Culture et identités bruxelloises un plan culturel pour Bruxelles, page 44*).

Nous avons vu que cette initiative avait été amorcée par l'ancienne Ministre de la Culture Fadila Laanan lors des États-Généraux de la culture et leurs initiatives de concertation.

Si l'on déconstruit cette définition, elle soulève un point précis : celui de la capacité des citoyens à posséder une expertise quant aux orientations des politiques culturelles. De plus, cette définition de la gouvernance implique de penser des dispositifs pour penser une meilleure intégration des citoyens au sein des organes décisifs du champ culturel. Inversement, nous pensons, qu'un manque d'acteurs institutionnel sur le terrain ne favorise que très peu un dialogue positif entre les opérateurs culturels et ces derniers. Nous avons bien vu que c'est le cas dans le domaine du graffiti où peu de confiance émane dans les relations qui unit les graffeurs et les pouvoirs publics au sein d'un projet commun.

→ Ne faudrait-il pas envisager une autre base de relation entre ces deux groupes ? Comment les pouvoirs publics pourraient-ils développer une expertise plus adaptée aux difficultés rencontrées par les graffeurs ?

Notre recherche souligne différentes failles du système politique culturel Belge mais cela pourrait s'élargir à d'autres pays. Ce que nous souhaitons montrer réside davantage dans la capacité des acteurs culturels à expertiser leurs besoins . Mais faut-il encore que cela soit écouté ? D'ailleurs, ce point fait largement écho aux témoignages que j'ai pu récolter de la part des graffeurs. Sans avoir pris connaissance du point développé par le plan culturel de Bruxelles, j'ai choisi d'aborder dans mon guide d'entretien les attentes des graffeurs face aux institutions et à leurs actions. Un fort esprit d'expertise a émané de leur discours ainsi que la nécessité de dialoguer avec des acteurs institutionnels sur le terrain pour leur faire part de leurs difficultés. Les besoins des artistes que

nous avons récolté sont loin d'être utopique et constituent une réponse concrète aux manques ressentis et qui jalonnent le quotidien des graffeurs. Si on reprend leurs demandes, une demande principale est souvent reprise, celle des murs d'expression libre. En Belgique francophone, il n'existe pas de murs légaux où les graffeurs puissent s'exprimer librement c'est à dire en dehors d'une commande publique ou n'importe qu'elles autres formes de projets officiels. Pourtant, en allant plus loin dans notre réflexion, un mur d'expression libre bénéficie autant aux graffeurs qui évoluent dans les circuits officiels qu'à ceux qui souhaitent rester en dehors de celui-ci. Ainsi, dans un cadre légal, on voit que de nombreux graffeurs accèdent à des projets. Mais une véritable reconnaissance du mouvement graffiti ne se situe t-elle pas dans une prise en compte de TOUS les artistes qui le composent et des différentes façons dont ils évoluent au sein de celui-ci. Or, alors que les acteurs institutionnels culturels belges francophones ont conscience de l'existence d'une pratique illégale et en dehors du circuit institutionnel, aucune politique culturelle n'est mise en place pour ces profils d'artistes. En dehors des murs d'expressions libres, c'est simplement des lieux dédiés à une productions artistiques que les artistes souhaiteraient obtenir.

Nous finirons donc cette partie en exposant les idées et les besoins de tous les graffeurs rencontrés pour rendre hommage à leur implication sur le terrain mais aussi pour valoriser leur esprit d'initiative qui s'affirment ici par des demandes, des avis ou des propositions jusqu'à ce jour encore ignorées.

« Si j'avais une seule chose à demander et qui paraît normal pour un graffeur, c'est des murs où on peut aller peindre, on a pas un endroit, pas un mur qu'on peut peindre si dans des Maison de la Culture ou des Maisons de jeunes mais c'est toujours des murs coincés Aien

« On dit que les grafs et les tags dans les tunnels, c'est dangereux mais les pubs on en met partout donc oui parfois il y a des opérations de journées sans voiture alors pourquoi il ferait pas repeindre tous les tunnels de la ville, on sait qu'il ferme les tunnels pour éviter que les graffeurs aillent s'exprimer mais un ensemble de tags peut donner quelque chose » Axel

« Imaginons un site où tous les gens souhaiteraient faire repeindre leurs volets, leurs murs n'importe pas et les gens peuvent proposer leurs projets, enfin voilà il manque des expressions et c'est pas évident » Axel

« C'est surtout avoir plus de terrains, un endroit à nous fermé, d'avoir des gens qui gèrent bien et puis qu'on puisse faire des festivals sans avoir des comptes à rendre car il y a toujours des gens de la brigade anti tags qui sont là pour repérer, sans avoir des comptes à rendre aussi. Et puis pouvoir développer des contrats en rues sans avoir des contraintes énormes de la part des communes, on a envie de leur dire, faites nous confiance » Arnaud

« Le graffiti c'est de la calligraphie et le temps qu'ils comprennent le tag, ils flippent et y'a une barrière due aux médias à un moment donné et si les médias disait oui regarder cette forme de calligraphie dans l'espace, la dynamique, la couleur et y'a des endroits où c'est super accepté, et en Belgique les médias continuent à nous casser du sucre sur le dos et à nous identifier à des terroriste » Kamy

« Je pense que les gens à Bruxelles sont encore bornés, et qu'ils se disent que même si y'a des murs d'expression libre, ce la va augmenter la pratique en vandale alors que c'est vrai. S'i l est difficile de donner un mur d'expression, on pourrait imaginer une forme de contrôle sur ces murs-là en imposant aux artistes d'aller s'inscrire à la Commune pour les autoriser à peindre sur ce mur, cela pourrait permettre à la commune de savoir qui peint sur les murs et à l'artiste d'être responsable et de ne pas laisser les bombes derrière. TREVOR

« Il manque des lieux de pratiques pour toi, à Charleroi, y'a ça, mais je trouve ça dommage qu'à Bruxelles, il n'y en ait pas, la motivation, les graffeurs ils l'ont». Fantomas

« On a tendance à dire que les graffitis c'est des choses qu'on impose mais on pourrait tout aussi dire que les graffitis c'est des chansons qu'on propose. Et je trouve ça hallucinant les discours véhiculés dans les livres, dans les journaux et qui sont repris ensuite dans la bouche des gens »

Obêtre

Dans cette partie, nous avons pu cibler les manières dont le graffiti apparaissait dans les différentes sphères du champ culturel.

Cela nous a permis dans un premier temps d'identifier les actions menées par les différents pouvoirs politiques en prenant l'exemple de deux cas précis. Puis, nous nous sommes attachés à décrire les apparences diverses du graffiti au contact de différents acteurs artistiques et culturels qui jouent un actuellement un rôle dans sa diffusion sur le territoire.

De plus, notre effort de compréhension d'un système politico-culturel étranger comme celui de la Belgique, nous a contraint à une analyse minutieuse de ce dernier afin d'en comprendre les attributs.

C'est grâce à cette analyse que nous avons pu dégager certaines failles dans la considération du graffiti dans les politiques culturelles actuelles mais également au sein du champ artistique. Par ailleurs, les acteurs de terrain interrogés ont apporté des indicateurs quant aux dysfonctionnements du système Belge en nous faisant part de leurs expériences personnelles. Cela a nourrit notre réflexion au fil de du déroulement des différentes axes abordés dans cette partie.

Nous en sommes donc venus au constat suivant. Bien que le graffiti semble être reconnu dans un cadre légal, il est cependant toujours reléguée au second plan. D'abord, parce qu'il n'y a pas de réelle politique définie pour celui-ci et que, comme l'avons vu aucun expert n'est détaché pour rendre compte des besoins de ce secteur. Par ailleurs, que son attribut « vandalisateur » constitue la principale image véhiculée, et bien que cette image soit atténuée par des pratiques légales, on remarque que même dans ce cadre là, les actions politiques menées envers celui-ci ne consentent peu ou prou à considérer le graffiti une discipline artistique majeure.

Partie 3

Projecteur sur le graffeur :

*Analyse des étapes d'une professionnalisation de la
pratique*

Introduction partie 3

Cette partie souhaite mettre en avant le parcours des graffeurs bruxellois que nous avons rencontré et qui sont issus de la deuxième génération (pratique commencée après les années 1995) et de la troisième génération de graffeurs (pratique commencée aux alentours de l'année 2000). L'analyse se place au niveau microsociologique puisqu'elle se base sur le vécu d'un groupe de graffeurs restreint et de leurs expériences diverses de la pratique. Bien que des éléments généraux aient été dégagés, ils se fondent uniquement sur un rapprochement entre les différentes

Nous avons particulièrement envie de traiter la question de l'évolution du graffiti à cette échelle d'analyse d'une part, pour apporter notre contribution à la déconstruction de certains préjugés encore à l'œuvre et, d'autre part pour montrer le degré de responsabilité des graffeurs vis-à-vis de leur pratique, leur esprit d'initiative et le recul qu'ils acquièrent au fur et à mesure de leur développement personnel.

En définissant les différentes étapes de la carrière du graffeur, nous souhaitons également rendre compte du processus artistique à l'œuvre et ce, même dans un cadre illégal de la pratique.

Chapitre 1 : Le choix d'une posture théorique spécifique : sources et méthodes

1. *L'intérêt de la notion de carrière pour une étude approfondie du milieu graffiti*

Les questions posées aux interviewés ont été construites dans le but de montrer l'engagement du graffeur dans une « carrière » dont les étapes successives le conduisent à envisager une professionnalisation de sa pratique. Empruntée à H. BECKER, dans son ouvrage «*Outsiders* » la notion de « carrière » est un outil théorique utile car elle permet d'esquisser les étapes successives du parcours du graffeur.

Howard BECKER est un sociologue américain de l'Ecole de Chicago qui s'inscrit dans un modèle d'interprétation emprunté à l'interactionnisme symbolique.

L'interactionnisme symbolique s'intéresse principalement à l'analyse des interactions sociales. Dès la fin des années 60, les théories interactionnistes deviennent une des sources principales d'inspiration pour les recherches sur la déviance. L'objectif de H. BECKER, dans son analyse de la déviance, est d'analyser l'ensemble des relations qu'entretiennent toutes les parties impliquées de près ou de loin dans les faits de la déviance. De fait, cette conception du processus de la déviance met en avant l'importance des interactions des individus qui sont elles-mêmes constitutives de l'ascension du jeune initié dans la pratique.

Ce modèle théorique nous apparaît pertinent pour traiter du processus de professionnalisation de la pratique du graffiti. En effet, au fur et à mesure des étapes de sa carrière, le graffeur est en proie à des interactions sociales qui influent sur son parcours et impliquent une révision de sa carrière dans la graffiti. Il s'agira donc de faire apparaître ces signes évolutifs.

2. *Profils et processus de rencontres avec les graffeurs bruxellois*

Ce chapitre est basé sur des entretiens semi-directifs que j'ai menés avec dix graffeurs bruxellois dans le courant du mois de juin et de juillet. Ma démarche de terrain ne prétend pas représenter le vécu de l'ensemble des graffeurs qui compose le milieu du graffiti à Bruxelles. En effet, cette partie s'est fondée sur une analyse des récits de chaque graffeur interviewé en mettant en valeur leur vécu personnel.

De fait, je n'ai pas souhaité établir un idéal type de carrière du graffeur bien qu'aux histoires personnelles de chaque graffeur correspondent des traits communs que j'ai su reprendre

précisément. De plus, j'ai su nuancer ma démarche d'objectivation de la carrière du graffeur par des extraits des extraits et qui ont ainsi jalonné le déroulement de cette partie.

J'ai constitué mon échantillon au gré des rencontres ne possédant pas de personnes ressources sur le terrain. Grâce à une première interview, j'ai obtenu d'autres contacts qui, au fur et à mesure, m'ont permis de mesurer le profil des graffeurs choisis. Cependant et pour m'assurer d'une certaine diversité de choix de profil, je me suis attachée à préciser, à chaque nouvelle rencontre, mon envie d'interroger des graffeurs issus de générations distinctes dans le but d'obtenir une vision transversale du graffiti bruxellois. Ainsi, disposant de cette information, certains graffeurs ont su me diriger vers les personnes adéquates. Malheureusement, certains facteurs, que je classerai comme appartenant aux aléas d'une démarche de terrain, m'ont empêché de recueillir le témoignage de certains pionniers du graffiti bruxellois comme celui de SHAKE. Bien qu'ayant obtenu ces coordonnées, le numéro de téléphone n'était plus valable et, les graffeurs que j'ai rencontré par la suite n'étaient pas en lien avec ce dernier. Le réseau personnel de chacun des graffeurs fût d'ailleurs un élément qui a fortement influencé la constitution de mon échantillon, chaque graffeur m'ayant donné le contact d'un graffeur avec lequel il entretenait une certaine affinité mais également un partage commun de la pratique sur le terrain. En définitive, les graffeurs m'ont toujours dirigé vers des personnes de confiance, celle-ci étant une notion importante dans la relation entre graffeurs.

Les interviewés sont majoritairement originaires de la région Bruxelles-Capitale et, ont exercé leur pratique au sein de ce périmètre ; chaque zone d'intervention étaient choisies en fonction du quotidien du graffeur : trajets d'écoles, commune ou quartier d'appartenance, lieux de sorties nocturnes entre amis parfois du même crew ; puis, de façon spontanée en fonction du degré de fréquentation de la zone ou de sa place stratégique. Cette description reflète les choix opérés dans l'exercice d'une pratique du graffiti « rapide » c'est-à-dire relevant du tag ; du Flop, des brûlures dont le processus relève davantage d'un désir de visibilité que d'une démarche esthétique.

Par ailleurs, les graffeurs interviewés se situent entre la deuxième et la troisième génération de graffeurs bruxellois cela veut dire qu'ils ont débuté leur pratique entre la période d'émergence du graffiti et celle survenue lors du nouveau millénaire. Certains ont pu la développer postérieurement ne figurant pas comme une pratique centrale dans leur quotidien. Cependant,

leur premier contact avec le graffiti a pu parfois se faire avant sans pour autant exercer la pratique dès ce moment-là.

Chapitre 2 Analyse des étapes successives de la carrière

1. L'engagement dans la pratique du graffiti

La notion d'engagement

D'après H. Becker (CF. Outsiders, bibliographie) l'**engagement** est un processus par lequel divers intérêts sont progressivement investis dans l'adoption d'une conduite – ou d'une pratique dans notre cas – avec laquelle l'individu ne semble pas avoir de rapports directs. Définir cette notion nous amène donc, dans un premier temps à comprendre comment les graffeurs, jeunes écoliers à l'époque, ont nourri un intérêt soudain pour la pratique du graffiti.

▪ **L'observation : un préalable à l'engagement dans la carrière**

La première étape de l'observation est sensorielle. Elle établit un premier lien visuel avec le milieu du graffiti. Selon le vécu des graffeurs, elle se déroule différemment.

D'abord, au cours de trajets quotidiens pour aller à l'école. À ce moment-là, les graffeurs sont au collège et assis dans les transports en commun ou à l'arrière de la voiture parentale, ils observent les premiers signes calligraphiques qui défilent aléatoirement sous leurs yeux. Bruxelles est déjà envahie de tags et les crews que nous avons évoqué dans la première partie ont laissé des traces dont les couleurs s'estompent peu à peu dans la ville. La régularité du trajet augmente à chaque fois l'attention portée aux signes. Ainsi, c'est une démarche de repérage qui se déclenche et le jeune écolier décortique chaque aspect des signatures qui défilent : il porte ainsi une attention au tracé, aux couleurs, à la taille. Il ne s'est pas encore ce que cela signifie mais tous ces signes l'émerveille, le questionne et lui donne envie d'en savoir plus sur cet univers de signes.

Excitation, sourires au coin, c'est avec enthousiasme que les graffeurs me racontent ces premières expériences.

«J'étais dans la voiture avec mes parents quand ils me conduisaient à l'école, et j'ai vu un graffiti sur un mur et je sais plus pourquoi il m'avait attiré mais je sais pas si c'est la couleur, ou la forme générale» - Fantomas.

« Dans les années 80 mais y'avait déjà des précurseurs et je peux le dire car dès mes 11/12 ans j'ai commencé à faire des photos donc j'ai pas mal vu ce qu'ils faisaient. Vers 89 et quand j'allais en vacances avec mes parents, j'en voyais pleins partout et ça m'intriguait. Des lignes, des trucs pas vraiment liés entre eux mais posés, visibles, un nom, pas de noms, il m'a fallu un petit temps pour comprendre tout ça, comprendre pourquoi c'est à nous et d'où ça vient ou le grand-frère pour expliquer les choses » - Arnaud

De plus, l'observation peut avoir lieu grâce à une tierce personne. Pour certains graffeurs, leur grand-frère graffait déjà. Cela constitue donc un atout pour le graffeur intrigué par cette pratique. Il commence à observer le graffiti en action grâce aux sorties de son grand-frère pour aller graffer ou pour écouter des concerts organisés dans les playgrounds. Parallèlement, le graffeur trouve chez son grand-frère, un interlocuteur de confiance à qui il peut poser des questions pour comprendre le mouvement du graffiti. C'est une relation apprenti – initié qui commence. Le graffeur prend ainsi connaissance des styles de graffiti, des règles à respecter. De plus, son grand frère lui enseigne les origines du mouvement et lorsqu'il est intégré dans le milieu Hip Hop, les références musicales et historiques de celui-ci. Pour certains graffeurs l'animateur social se substitue au grand-frère mais face à l'intérêt manifesté par le graffeur, il lui transmet également son savoir et son savoir-faire. De manière générale, une observation personnelle ou collective et les premières recontres constituent les éléments qui amènent le graffeur à basculer dans un rôle actif, laissant de côté sa position de spectateur.

« J'ai commencé en étant influencé par mon frère, je le voyais faire ses trucs à la maison et ça m'intriguait ». Axel.

« J'avais 11 ans et j'étais assez petit et un de mes animateurs de colonies n'arrêtait pas de défoncer des feuilles à coup de tags et lui nous demandait de faire des dessins alors qu'il déchirait des feuilles à coup de d'écritures. Je ne comprenais pas, il y'avait un style dans la main, je trouvais qu'il y avait de l'énergie dans le truc. Et je lui ai dit que c'est ce que je voyais tous les matins dans le bus quand je vais à l'école, les bus sont tous pleins de couleurs. A cette époque, les bus étaient déchirés et les métros aussi.

En 95, je prenais un bus qui faisait un long périple et je voyais pleins de crews, les KB, les BUC et c'est des graffitis que je vois encore, y'a encore des cadavres de graffiti à eux. Ces gens-là, inconsciemment m'ont influencé, je ne savais pas ce que c'était, je ne comprenais pas le délire. Donc j'ai commencé à en faire. Mon père me demandait d'aller jouer aux flèches et moi je me faisais m'ennuyer dans un coin, et je sortais avec mon petit marqueur et j'essayais de refaire les tags que j'avais dessinés dans les cartons de bières. Et puis cet animateur a commencé à voir que l'on aimait bien et ils nous achetaient des cassettes d'NTM. J'allais à l'école avec ça dans un gros walkman et je faisais écouter ça à des potes et ils étaient tous choqués, c'était trop underground, c'était du rap français, y'avait pas de

rap belge, enfin y'avait Benny B et quelques groupes super underground cachés. Et depuis, je n'ai pas lâché, j'ai toujours tagué, tagué... ». Kamy

- **Le tag : une première étape de la carrière du graffeur**

Il n'est pas évident de décrire une typologie de l'apprentissage de la pratique du graffiti tant elle est liée à l'expérience personnelle de chaque graffeur que j'ai pu rencontrer. Selon les témoignages recueillis, la maîtrise du tag constitue l'étape initiale. Celle-ci oscille entre un cheminement personnel et une interaction avec des initiés. Un échange régulier avec celui-ci a pour effet de conduire les graffeurs à s'investir sérieusement dans la pratique. Cela se concrétise d'abord par une première étape que l'on pourrait nommer l'entraînement. Elle correspond à la réalisation des premiers croquis et se compose d'une démarche mimétique dans laquelle le jeune se positionne dans un rôle d'apprenti. Après avoir recopié ou photographié des tags repérés au préalable, il s'entraîne à les refaire en inclinant les lettres autrement ce qui, peu à peu, l'amène à rechercher un style personnel, à apprécier le tracé de telle ou telle lettre qui, par la suite, lui permet de définir un premier pseudonyme et d'atteindre une dynamique personnelle. Cependant, cette étape ne fait pas sans un acharnement continu du graffeur pour améliorer rapidement son style. De fait, l'entraînement n'admet aucune rupture. Ainsi tous les éléments qui composent l'univers de chaque apprenti peuvent être sollicités comme un support d'entraînement. Ainsi, les carnets, l'intérieur du bus, le bureau de la classe, les murs composant son trajet deviennent se voient envahis de tags. A cette étape-ci de la pratique, l'outil initiatique correspond davantage au stylo de l'école et au marqueur noir, plus ou moins fin, selon le tracé escompté. Au fur et à mesure de leur apprentissage, les graffeurs que j'ai interviewé d'autres graffeurs. Celles-ci sont nécessaires car elles structurent l'évolution de la carrière du graffeur marquée désormais par l'importance d'une pratique collective qui se définit par la constitution d'un crew. Généralement, il se constitue au travers d'amitiés et d'affinités précédemment établies. Très souvent, les crews se constituent dans le périmètre qui entoure le quotidien du graffeur. Soit par la rencontre d'un initié à l'école, soit entre amis d'un même quartier ou bien dans des lieux de rencontres entre graffeurs.

Construire ou Intégrer un crew suppose le partage de mêmes idéaux ainsi qu'une perception identique de la pratique. Au début, le graffeur apprenti a besoin de se faire connaître. De fait, il entre donc dans des crews actifs. En générale, la formation du premier crew met en avant la relation au sein du groupe en tant que « catalyseur » d'énergies. L'affectivité est telle au début qu'elle prend parfois le pas sur les compétences techniques ou esthétiques. Ainsi, elle est

davantage vécue comme une activité ludique, jouant avec les éléments urbains qui s'ouvrent à ses yeux.

Dès cet instant, la carrière du graffeur évolue de manière collective. Encore jeune, il pratique toujours activement le graffiti mais s'intègre à différents crews. Ce choix s'effectue en fonction de ses envies personnelles mais également grâce à des rencontres qui jalonnent les débuts de sa carrière. Désormais, celle-ci se définit comme le passage d'un crew à un autre qui permet au graffeur apprentis de basculer dans un position d'initié. A force de pratique, il prend connaissance de toutes les pratiques rapides dans le rue. De plus, mieux intégré au milieu et de fait plus visible son travail est reconnu ce qui a pour effet d'augmenter son désir d'innover et de créer.

Beaucoup de graffeurs m'ont fait part de leurs visions de la pratique à cette étape encore jeune de leur carrière dans le graffiti. Si l'on peut décrire l'esprit dans lequel il se trouve, il correspond de façon évidente à celui d'un adolescent libre et insouciant qui refuse de fait, toutes les contraintes instituées par la société. A ce moment précis, la pratique du tag cristallise une multitude de sentiments : rébellion, égo-trip, amusement, amitiés, défis et rejet des normes.

Ils font partie des prédicats de la période de l'adolescence

→Voici quelques extraits d'entretiens de graffeurs interrogés lorsque nous avons évoqué cette époque.

« C'est le moment où tu casses toutes les règles pour se défouler dans la rue (...). Le but n'est pas de faire du beau dans le graffiti mais de se faire plaisir, de se démarquer, de faire des trucs choquant » Aien

« C'est plus le parcours que tu fais et les moments d'adrénaline que ça t'apporte que la pièce en elle-même (...).C'est revendiquer ton nom en fin de compte sans rien demander à personne » Aien.

« C'est une forme d'expression spéciale et une réponse à un monde où on ne laisse plus de place aux jeunes, à l'humain et où il faut juste réussir dans l'entreprise pour prouver que tu existes. Le tag permet de contrer ça même si les gens n'aiment pas » Axel

« C'est prouver que tu sais créer quelque chose, que tu te démarques, autant dans le trait que dans le mouvement et que tout le monde va reconnaître ton style, c'est comme si tu avais déposé ta marque sans qu'il n'y ait de valeurs matérielles, mais ça va au delà de ça encore ».Fantomas

« L'amusement et l'ampleur du mouvement, la dynamique et les codes (...).C'est un mouvement tu vois qui s'est développé dans la rue, c'est des créations de jeunes avec un aspect pur et authentique ». Arnaud

- **La pratique semi-légale : une recherche esthétique dans la carrière**

Cette étape marque le désir d'acquérir une forme de maturité artistique. Elle est le résultat de différentes expériences vécues par le graffeur qui lui concèdent une plus grande ouverture d'esprit. Les graffeurs que j'ai rencontré ont notamment évoqué l'expérience du voyage, de l'Ecole d'art et la vie en tant qu'adulte salarié comme principaux déclencheurs liés à ce choix. On pourrait rajouter l'expérience des amendes et des arrestations. Concrètement, cette maturité artistique se traduit par différents éléments.

D'abord, l'expérimentation de nouveaux lieux. Ce sont en majorité des friches industrielles, des squats, des immeubles abandonnés. Endroits clos ou « no mans land » échoués en périphérie de la ville, ils sont délaissés par les autorités publiques et méconnus du public. Elles sont qualifiées comme des pratiques de « terrain » au cours desquelles la temporalité y tient une place importante car elle constitue la clé du pour réaliser une pièce avec succès.

Pour accéder à ses lieux, cela passe par des phases d'exploration urbaine pour dénicher un endroit bien caché.

D'ailleurs, le graffeur effectue parfois celle-ci de manière individuelle pour être le premier sur le « spot » et observer avec jubilation l'immensité de l'espace vierge qui s'offre à lui. De plus, l'exercice individuel de la pratique lui procure un calme intérieur nécessaire à la production de son œuvre.

Ces différents lieux qui se substituent aux murs de la ville sont vécues comme de la mêmes manière qu'un travail en atelier pour les graffeurs. Or, c'est la désuétude des lieux, leur existence secrète qui maintient la pratique de « terrain » dans une dimension underground. D'autant plus qu'elle n'est pas autorisée et fait l'objet de contrôles réguliers de la part de la police. Bien que les amendes soient rarement attribuées pour ce type de pratique, les contrôles de police affirme son caractère interdit et contribue ainsi à maintenir le graffeur dans une forme d'excitation artistique. En outre, l'entrée dans ses lieux comportent également un risque étant donné qu'ils sont également des endroits « squattés » par des individus en marge de la société. En définitive la pratique de terrain se différencie principalement par sa dimension esthétique qui se lie dans le volume de la pièce effectuée mais également dans les lettrages. Or, ce sont les différentes étapes du processus de conception de la fresque murale qui induisent la nécessité d'une surface étendue.

En effet, afin de réaliser proprement la fresque, le graffeur procède de la manière suivante : il ponce la surface du mur, puis y applique une première couche habituellement effectuée à l'aide d'un rouleau de peinture. Cela absorbe l'humidité du mur et en aplanit également la surface. De plus, la réalisation des fresques apporte un apprentissage de la composition des couleurs qui est inexistant dans la pratique du tag. Tous les graffeurs que j'ai rencontré n'ont pas effectué d'École d'Art. De fait, la pratique en terrain légale ou semi-légale (non autorisée et caché, mais qui ne s'effectuent sur les murs des rues), a constitué une première voix vers une professionnalisation de leur carrière.

« Au début c'était des terrains vagues et des terrains plus connus. Et puis après je me suis retrouvée dans des lieux où personne n'était jamais rentré. J'ai essayé de prendre une photo où tu as des tas de couleurs et des terrains qui sont pignons sur rue où je peux rester longtemps et où j'essaie de faire de la qualité », Kamy

« En 2006/ 2007, on a fait un gros crew et j'ai fait des fresques en terrain avec des gars qui faisaient du graffiti semi-légal, c'est à dire qui aiment bien faire des compositions de 30 m de long et faire des photos de celles-ci. C'était bien pour moi, car du coup je me suis appliqué à dessiner et à m'initier aux fresques sur murs en essayant de faire des persos, des fonds. Avec ce crew, j'ai appris de nouvelles techniques du graff », Kamy.

« Moi j'ai commencé avec certains de mes potes à se rassembler dans des friches industrielles abandonnées ou même si on se fait attraper par les flics, ils ne peuvent pas nous poursuivre pénalement car les endroits sont abandonnés. Ils peuvent nous embêter en nous embarquant au poste mais il n'y a pas de vraies poursuites. Et donc ça nous a permis de passer plus de temps à graffer, d'élaborer des compositions avec des couleurs, et c'est là qu'on a commencé à construire des murs plus jolis », Trevor.

« Je faisais beaucoup de squats, c'est là que j'évoluais le plus et puis j'adore l'ambiance, tu rentres dans des endroits gigantesques. C'est vraiment un endroit où je me sens bien, au calme », Arnaud.

« Au début je faisais un peu n'importe quoi et je ne faisais pas vraiment attention à ce que je faisais. Après je suis rentrée dans un crew de terrain. Le but ce n'était pas de faire du graff en vandale mais de la qualité ». Anonyme

Ensuite, certains graffeurs que j'ai rencontré se détachent peu à peu de la technique du tag pour créer un autre lien avec la rue. Cela se traduit par une démarche artistique permissive et qui de fait, ne connaît aucune limite dans la manière d'intervenir dans la ville les codes.

Les graffeurs se munissent d'autres techniques comme celle du détournement d'objets, de l'installation urbaine ou le retours à des anciens supports comme l'affiche réalisée en atelier.

C'est le cas notamment de Fantomas et de Axel, deux graffeurs que j'ai interrogé.

« J'ai commencé l'affichage et le stickers par ce qu'en gros j'essaie de m'écarter légèrement du graffiti, tout doucement ». Fantomas

« C'est une façon de me dire en fait que j'aurais jamais assez d'espaces d'expression et donc j'en cherche des supplémentaires par des toiles collées, des installations dans la ville » Axel

Comme pour les autres graffeurs, cette ouverture à l'utilisation de nouveaux supports traduit une volonté d'ouverture qui se double dans leurs cas d'un désir d'entrer en interaction avec le public. En définitive, cette prise en compte du public, constitue aussi pour ces derniers une voix vers une professionnalisation de leur pratique en ce sens où ils ne produisent plus une œuvre pour eux-mêmes mais pour capter l'attention des citoyens de la ville.

2. La professionnalisation de la pratique : une étape de transition dans la carrière

Une partie de notre guide d'entretien s'est focalisée sur le rapport du graffeur avec le milieu artistique et culturel afin de pouvoir appréhender les signes d'une professionnalisation de sa pratique. La retranscription des entretiens a mis en valeur une multiplicité de raisons qui ont conduit les graffeurs interviewés à envisager leur pratique dans un cadre professionnel.

Cette volonté est le résultat d'une série d'interactions qui ont eu lieu entre des graffeurs et des individus soit extérieurs au mouvement du graffiti, soit appartenant d'une façon différente à celui-ci et qui définissent de nouvelles modalités de productions et de présentations des œuvres.

L'interaction du graffeur avec la bureaucratie policière et les pouvoirs publics se manifeste par un rejet mutuel de la part des deux partis. Cela est dû notamment à ce que H. Becker nomme le « processus d'étiquetage ». Il développe ce concept au sujet de la notion de déviance évoquée

dans son livre *Outsiders* (CF.bibliographie). Pour rendre compte de l'apparition d'un comportement déviant, il définit ce dernier comme le résultat d'un processus d'étiquetage qui se manifeste d'abord par une stigmatisation de l'individu par la société qui de fait, aboutit à créer un profil de déviant. Or, l'adhésion de la société à un système de normes précises implique naturellement un rejet du comportement déviant. Cette première analyse du processus d'étiquetage nous montre qu'en définitive, la création du comportement de déviance sert d'incubateur de normes à respecter. Toute transgression de cette norme sera donc jugée comme relevant d'un comportement déviant. Il s'agit ensuite d'identifier le déviant afin de prouver sa culpabilité. Pour ce faire la société fait appel à des « professionnels » du respect de la norme.

Si nous évoquons ce processus d'étiquetage c'est parce qu'il illustre le comportement des autorités publiques envers le graffiti. En effet, le comportement de « vandale » est une notion créée pour stigmatiser la pratique illégale du graffiti qui ne répond pas aux normes de la société du fait qu'elle s'impose sans autorisation dans l'espace public. Pour identifier et culpabiliser les « graffeurs vandales », les autorités publiques ont mis en place une politique de répression. Celle-ci provoque deux réactions chez le graffeur : le désir de « frapper » encore plus fort les rues de la ville mais également par une envie de faire valoir ses capacités artistiques. Ainsi, les graffeurs choisissent la voie de la professionnalisation artistique pour contrer cette image.

La question de se promouvoir en tant qu'artiste et de déconstruire le cliché du graffeur « vandale » devient une motivation évidente chez l'artiste graffeur.

Or, prouver la valeur de son travail artistique suppose d'acquérir en parallèle des expériences pour construire ce que l'on appelle communément un « bagage artistique ». Celui-ci est nécessaire pour disposer d'une reconnaissance de la part du circuit de l'Art institutionnel. Pour ce faire, certains graffeurs choisissent la voie de l'Exposition. Ce choix est stratégique et les lieux sélectionnés également. Il choisit donc des structures muséales ou des galeries d'art qui se composent d'un public de professionnels de l'Art contemporain mais également d'un public élargi qui possède un certain goût pour l'art. Cela lui garantit également une plus grande visibilité de son travail.

Toutefois de nombreuses adaptabilités sont nécessaires pour être accepté au sein de ce milieu et maximiser les chances d'être reconnu. Premièrement, il s'agit de se créer une nouvelle identité qui est nécessaire pour se détacher de son identité de graffeur vandale et d'être perçu comme un artiste. Puis, des modifications de la forme de son travail sont nécessaires. Cela se traduit des créations hybrides où l'identité du graffeur est percevable mais qui se double souvent d'un

addition de techniques créant ainsi une nouvelle œuvre difficilement classable tant elle mélangent différents techniques, différents styles.

Cette hybridation semble former l'indicateur majeur d'une professionnalisation des graffeurs au delà de la nécessité de pouvoir communiquer sur son œuvre. Cette qualité nécessite davantage la construction d'un discours qui est parfois plus évident lorsque le graffeur a poursuivi une Ecole d'Art habitué ainsi à reconnaître des styles, des courants qui influencent également son travail.

→ Nous terminerons cette partie en citant des exemples d'évolution du graffeur.

Obêtre. Il intervient dans des lieux constitués d'un public extérieur au milieu du graffiti comme des Musées ou des centre culturels. Mais cette opportunité lui a été donnée par une rencontre avec Adrien Grimmeau, auteur de l'ouvrage « DEHORS ! Le graffiti à Bruxelles ». Une place particulière lui a été accordée dans le livre ce qui lui a valu d'être repéré par différentes structures et de participer à l'exposition « Explosion » au Musée d'Ixelles (note de bas de page). Dans les musées, c'est aussi la beauté de l'espace qui interpelle Obêtre. Il ne cesse de participer à des expositions afin de se faire connaître. L'intellectualisation de sa démarche via une instruction personnelle et ses démarches institutionnelles actives lui permettent d'être aujourd'hui un artiste exposé à la galerie d'art bruxelloise Macadam. Au sein de la galerie, il propose un travail artistique en rupture avec le graffiti authentique. Il renoue notamment avec une technique de peinture développée durant le paléolithique et qui constitue l'art de dessiner en projetant l'ombre de notre conscience corps sur une surface.

Pour, **Aien** son parcours professionnel s'est tourné vers la pratique du Tatoo. Il possède son magasin et vit d'une activité artistique qu'il affectionne.

« Je me suis investi dans le Tatoo pendant les mois et en fin de compte c'est le Tatoo a pris le pas sur tout le reste. C'est vraiment là dedans que j'ai le plus de demandes et le plus de facilités à gagner ma vie », Aien.

Kamy « En ce moment, je suis dans une technique de récupération d'images avec une influence Pop Art. Puis avec des emprunts aux courants de l'impressionnisme, de l'abstrait. C'est des images provenant d'architectes, de réalisateurs de film, des images de mode quand j'aime la présence du modèle ou le design qu'elle porte. Parfois je choisis une image pour les regards et les jeux d'acteurs qui m'inspirent. Après l'image me parle à moi car elle évoque un moment de ma vie mais les gens vont plutôt apprécier l'esthétique de l'image ».

Conclusion Partie 3

Dans ce chapitre, nous avons pu identifier la carrière du graffeur et ses différentes étapes.

Nous remarquons que celle-ci évolue en fonction de trois principales raisons : l'effet d'une répression de la pratique ; le résultat d'une recherche esthétique et la volonté d'être reconnu en tant qu'artiste.

De manière générale, l'entrée du graffeur dans la sphère professionnelle artistique traduit une rupture avec la pratique initiale. Celle-ci se traduit par une hybridation des styles ou par une réorientation dans une autre discipline. Pour d'autres, cette évolution n'a pas lieu, leur style évolue en dehors du carcan professionnel.

Conclusion générale :

A travers cette recherche, nous avons donné à voir les spécificités de l'émergence du graffiti au sein du territoire bruxellois, puis les modalités de sa reconnaissance actuelle.

De fait, nous nous sommes focalisés les premières apparitions d'un « art dans la ville » à Bruxelles et ses différentes déclinaisons en essayant de constituer des ponts avec l'esthétique du graffiti.

Puis, nous nous sommes attachés à décrire les premières interventions du graffiti dans la ville, d'en décrire les auteurs et leurs motivations. Ensuite, ayant pris connaissance d'une forte influence du mouvement Hip-Hop dans la pratique du graffiti, nous nous sommes intéressés aux conditions particulières de l'émergence de celui-ci sur le territoire belge en établissant des liens avec les modèles français et new yorkais qui ont fortement influencé le mouvement graffiti bruxellois.

La prise en compte d'une évolution mondiale du graffiti avec l'arrivée d'internet puis, du terme Street art, nous avons tenté de mesurer les impacts de ce contexte mondial sur le territoire belge.

Du fait d'une pratique très développée du tag à Bruxelles, nous avons également mesuré les impacts des modalités de répression de celui-ci.

Les deux dernières parties ont souhaité rendre compte de l'évolution du graffiti dans une dynamique légales en pointant les acteurs à l'œuvre dans sa diffusion actuelle mais également en mesurant les manques à combler pour une meilleure reconnaissance de celui-ci.

Une focalisation sur la carrière du graffeur, en référence aux graffeurs que nous avons rencontré nous a permis de mettre en avant le graffeur en tant qu'artiste et déconstruire certains préjugés à encore aujourd'hui à l'œuvre .

Bibliographie

▪ Ouvrages

- GRIMMEAU Adrien, *Dehors ! Le graffiti à Bruxelles*, Editions CFC, Bruxelles, 2011, 223 p.
- LIAPOWER Alain, *Total respect: La génération hip-hop en Belgique*, Bruxelles, Fondation Jacques Gueux, Editions vie ouvrière, 1997, 288 p.
- BAZIN Hugues, *la culture hip hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.
- BECKER Howard, *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985, 248 p.
- QUITTELIER Benoît, *Les territoires du Hip-Hop à Bruxelles, marqueurs de transformations contemporains d'un mouvement culturel populaire*, ULB, Editions FNRS, 2014, 391 p.

▪ Revues

- Revue Bruxelles en mouvement, *La voix des murs*, Périodique édité par Inter-Environnement Bruxelles, n°239, 2010.
- Un plan culturel pour Bruxelles, Culture et Identités

▪ Article Scientifique

- GENARD Jean-Louis, *Démocratisation de la culture et/ ou démocratie culturelle ? Comment repenser aujourd'hui une politique de démocratisation de la culture ?*

- **Webographie**

- Site internet Fatcap, <http://www.fatcap.org/>
- Site Internet « Graffiti et Street art », Sciences Politiques
- Site internet de l'artiste Obêtre <http://obetre.net/>
- Site Internet d' Urbana asbl <http://urbana-project.com/>
- Site Internet de Propaganza asbl <http://www.propaganza.be/>
- Site Internet d' Alice gallery <http://alicebxl.com/>
- Site internet de Fédération Wallonie - Bruxelles <http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/>
- Site internet de la Maison de Jeunes mj XL' <http://www.xlj.be/>
- Site internet de Lézarts Urbains asbl <http://www.xlj.be/>
- Pochoirs et pochoiristes à Bruxelles <http://brigadier-plipp.com/Pochoirs-et-Pochoiristes-a-Bruxelles.pdf>

- **Filmographie :**

- Writers, 20 ans de graffiti à Paris
-

- **Entretiens semi-directifs :**

- **Graffeurs** : KAMY, AXEL (Marqueurs de vies, Alexone), FRED de FARM PROD, ANONYME (Anonyme photographie), ARNAUD, FANTOMAS, OBÊTRE, TREVOR, AIEN, NICOLAS de URBANA et MONTANA SHOP, DEFO (informel), ALI (informel).
- **Pouvoirs publics** : Karine LALLIEUX (Echevine de la culture et de la propreté de la ville de Bruxelles, Nicolas FRAGNEAU (membre du cabinet adjoint de la Ministre de la Culture Fadila Laanan)
- **Chercheurs** : Adrien GRIMMEAU (Historien de l'art ; Commissaire d'exposition) ; Benoît QUITTELIER (Géographe ; Breaker).

Post-graffity - Il s'agit du travail des graffeurs transposé « entres des murs » c'est à dire dans des galeries d'art, dans les musées, dans des collections. Habituellement le travail artistique est spécifiquement conçu pour ce réseau institutionnel de l'art.

Tag - Le tag correspond à une activité de graffitiage. C'est la signature personnelle du tagueur. Ses caractéristiques sont un travail du style caractérisée par sa ligne, son aspect repris et répétée à l'identique avec des variantes mais parfois identique.

Ségrégation urbaine - Elle peut être définie comme un isolement à la fois social et spatial d'un groupe, d'une ethnie, d'une société

Zones de non droit : Dans le vocabulaire politique ou journalistique, une zone de non droit est un quartier laissé pour compte où la police n'est que peu présente voire pas, laissant la délinquance s'installer

Gang : C'est un groupe d'individus partageant une culture et des valeurs communes, engendrées par leur association et le milieu social et urbain où ils vivent. Un de leurs traits caractéristiques est leur promptitude à employer la violence contre les autres gangs et à l'étendre contre à peu près n'importe qui. Ils s'engagent dans des activités criminelles de nature et d'intensité variables.

Breakdance : C'est la danse hip-hop "au sol" où les figures demandent comme dans la danse debout des vraies performances dansées et gymniques. Les techniques les plus connues en sont : le passe-passe, la vrille, le scorpion, la coupole ...

Afrika Bambaataa : Musicien américain de New-York, de son vrai nom Kévin Donovan, pionnier des DJ hip-hop, fondateur de la "Zulu Nation".

Beaux-Arts : Nom donné à l'architecture et aux arts plastiques et graphiques (sculpture, peinture, gravure), parfois aussi à la musique et à la danse.

Fresque murale : Le mot fresque vient de l'italien « fresco », frais qui fait partie de l'expression « dipingere a fresco », peindre sur un enduit frais. La fresque est une technique de peinture murale exécutée sur un enduit frais, constitué de chaux et de sable. Les couleurs appliquées sont des pigments délayés dans de l'eau.

ANNEXES 1

Styles de graffiti

→ *La diversité des lettrages*

Ces lettrages sont généralement réalisés en deux ou trois dimensions. Le flop, la brûlure ou le « bloc letter » sont rapides à réaliser et sont donc couramment utilisées par les graffeurs activistes bien qu'elles puissent aussi être conçues en pratique de « terrain »

- **Le « throw up » ou « flop »** : les lettres sont le plus arrondies possibles. Elles peuvent être réalisées en un seul trait et peuvent s'enchaîner sans interruption. Il a souvent été utilisé dans les actions vandales de par sa rapidité d'exécution

- **Le Chrome** : Le chrome est une réalisation picturale. Il est rapidement exécuté sur différents supports, en noir ou en chrome argent, or ... et l'impact visuel est toujours frappant, éclatant !

- **Le Collage** : L'art du collage est très utilisé aujourd'hui. Allié au graffiti, avec la peinture aérosol, il offre un terrain d'expérimentation et d'expression sans cesse renouvelé ! il consiste à assembler dans une composition plastique, sur n'importe quel support, des éléments de toute nature : photos, images, coupures de journaux, objets selon l'inspiration de chacun. Au début du XXe. siècle, cet art s'illustre avec les peintres Picasso, Braque, puis Matisse ... mais cette expression artistique témoigne et perpétue des techniques très vieilles dont les traces remontent au Moyen-Age

- **La Brûlure** : les lettres sont arrondies comme le flop. C'est un graffiti réalisé avec une bombe aérosol "chromée" couleur argent ou or. Le remplissage est fait sauvagement et

- **Le « block letter »** : les lettres sont grosses et lisibles, et elles ont fréquemment un aspect cubique. Les graffeurs leur donnent un aspect de profondeur et de volume en y ajoutant des perspectives.

- **Le « Wild Style »** : les lettres sont très élaborées, compliquées et souvent illisibles. Ce style permet une grande liberté d'exécution et invite le «writer» à élaborer un style très personnel.

- **Le SUBWAY ART**

→ Ce sont les différentes techniques de graffiti sur métro

- « **Top to bottom** » : Le graffiti s'étend sur toute la hauteur de la rame.

- « **End to end** » : Les graffs s'étendent d'un bout à l'autre de la rame.

- « **Whole Car** » : Les graffitis se font sur l'ensemble du train.

- **La Calligraphie** :

Ce mot est tiré du grec "kallos", beauté et de "graphein", écrire.

La calligraphie est l'art de la belle écriture et de la forme. Les calligraphies latines, arabes et chinoises sont sans doute les plus connues et font appel à des outils comme le pinceau, le calame, la plume d'oie. Cette belle écriture remonte à la plus haute antiquité pour la calligraphie chinoise. Depuis les moines, spécialistes des enluminures pratiquaient cet art avec excellence et la calligraphie arabe plus récente offre une richesse de diversité et de styles. Elles ont toutes le point commun de faire appel à une grande concentration, habileté, technique et personnalité spirituelle. La calligraphie dans le tag, dans le graffe, demande une recherche graphique permanente, beaucoup de talent et d'ingéniosités artistiques ; c'est toujours la quête du trait le plus pur, le plus expressif.

→ **Les interventions urbaines non basées sur du lettrage mais plutôt sur des images au sens large du terme.**

Le pochoir :

Hérité du mouvement punk, c'est une technique de reproduction de dessins, de messages simples et efficaces. Le support du pochoir est souvent du carton, du bois ou du plastique résistant et réutilisable. À partir du moment où le support est choisi, l'artiste décalque ou dessine le motif choisi qu'il découpera par la suite. La partie découpée sera celle que l'artiste bombera à l'aide d'une bombe aérosol et qui apparaîtra dans la rue. Même si la pose du pochoir dans la rue est souvent rapide, il nécessite une préparation longue et minutieuse.

Parmi les artistes qui utilisent cette technique, il est possible de nommer Banksy, Blek Le Rat, Miss Tic ou Jef Aérosol.

Le sticker :

Le mot sticker est issue du verbe anglais « to stick » c'est-à-dire coller. En français, il est traduit par autocollant. C'est une technique qui connaît un véritable succès. Rapide et peu coûteuse, elle est apparue dans les années 1980 avec le célèbre « MY NAME IS » et a notamment servi de moyen de promotion pour les artistes de la scène hip hop. L'avantage du sticker reste sa discrétion qui lui permet de rester longtemps dans la rue. Son transport n'est pas contraignant, dans la poche d'un jeans ou d'un manteau. Il est rapide à coller et se diffuse facilement dans la ville.

- **Le Collage** : L'art du collage est très utilisé aujourd'hui. Allié au graffiti, avec la peinture aérosol, il offre un terrain d'expérimentation et d'expression sans cesse renouvelé. Il consiste à assembler dans une composition plastique, sur n'importe quel support, des éléments de toute nature : photos, images, coupures de journaux, objets selon l'inspiration de chacun. Au début du XXe. siècle, cet art s'illustre avec les peintres Picasso, Braque, puis Matisse ... mais cette expression artistique témoigne et perpétue des techniques très vieilles dont les traces remontent au Moyen-Age.

ANNEXES 2



OISEAU, de Blanbec
DIOGENE, tag géométrique
(Place des Sablons-Commune de la ville de Bruxelles).
@Léa Lavigne



JETTE, un « terrain » très connu des graffeurs Bruxellois pour aller peindre des Fresques, des Pièces @Léa Lavigne



SHAKE, Pièces, « terrain » de Jette
@Léa Lavigne



ALI, pionnier du graffiti bruxellois.
- Ancien membre du Crew NSE, un des crews les plus « cartonneurs » au côté de RAB.
- Ma rencontre avec Ali s'est fait de manière informelle lorsque je me suis rendue avec ANONYME sur le « terrain » de La Commune de Jette.
- Je l'ai pris en photo entrain de réaliser une pièce décorée d'un perso et d'un lettrage en deux dimensions.



KAMY, Flop, Métro Botanique, Commune de la ville de Bruxelles.
@Léa Lavigne



STICKER, KAMY (flop sur sticker, Chaussée d'Ixelles)
Pochoir (Nom de l'artiste inconnu- Commune de Bruxelles, près de la rue Haute)

Annexes 3

Grille d'entretien

Entretien avec Karine LALLIEUX, Echevine chargée de la culture et de la propreté publique à la ville de Bruxelles.

Présentation de la recherche de mémoire et de mon domaine d'études.

1/ Présentation :

- Depuis quand occupez-vous la fonction d'Echevine de la culture ?
- En quoi consiste cette fonction ?

2/ Politique culturelle et financement de la culture de la Commune de la ville de Bruxelles

- Quelles sont les compétences attribuées à la Commune de Bruxelles en matière culturelle ?
- Quels sont les axes de la politique culturelle développés par la ville de Bruxelles ? Y'a t-il des axes privilégiés ?
- Quel est le budget général consacré à la culture et à son développement dans la Commune de Bruxelles ?
- Comment s'effectue la répartition du budget global dans les différents secteurs culturels ?

3/ Politique de la ville de Bruxelles dans le développement du graffiti :

- Quand avez-vous décidé d'axer votre politique culturelle dans le secteur de l'art urbain ? Et pour quelles raisons ?
- Quelles actions avez-vous menées en faveur du développement de l'art urbain ?
- Quels sont les budgets accordés à ce domaine ?
- Avez- vous eu des contacts ou des phases de concertation avec les acteurs du milieu de l'art urbain bruxellois ? A quelle fréquence ? Et pour quels motifs ?

- Avez-vous déjà soutenue financièrement des évènements dans ce domaine ? Festivals, expositions, etc.
- Avez-vous déjà fait appel à des artistes bruxellois pour la réalisation de fresques dans la ville et/ou pour d'autres évènements ?

4/ Rapport entre la politique de propreté publique & le graffiti

- En tant qu'Echevine également chargée de la propreté publique, quelle est votre vision de la présence de graffitis dans la ville de Bruxelles ?
- Comment qualifieriez-vous ce mode d'intervention dans l'espace public ?
- Quelle politique menez-vous envers les graffitis dans la ville de Bruxelles ?
- Quel ont-été les raisons du plan de lutte contre les incivilités mis en place en 2007?
- Les médias évoquent souvent le graffiti comme étant un facteur d'insécurité. Qu'en pensez-vous ?
- Les tags et les graffitis font partis de ce plan. Selon vous, constituent-t-ils une forme d'incivilité ?
- Avez-vous mis en place des lieux ou espaces d'expression libre à pour favoriser l'expression
- Comment le graffiti est-il perçu par les habitants ?
- Avez-vous mis en place des formes de médiations afin de comprendre la pratique du tag et des graffitis et de cibler le profil des pratiquants ?
- Pensez-vous que le Street Art et le graffiti sont deux formes d'expressions opposées qui s'expriment dans l'espace public ?

Grille d'entretien pour les Graffeurs

PORTRAIT

- Quel est ton âge?
- Quel est ton métier à l'heure actuelle?
- Dans quel ville et dans quel quartier as-tu grandi?

CARRIERE DANS LE GRAFFITI

- Depuis combien de temps est-ce que tu graffes?
- Quel est ton âge?
- Comment as-tu découvert le graff? Comment percevais-tu cette activité à ce moment là?
- Pour toi, y'a t-il une définition du graff?
- Comment t'est venu le désir de graffer?
- Comment as-tu appris à graffer? Qu'est ce que tu as appris par toi-même? Par les autres?
- Te rappelles-tu de la première fois que tu as graffé / tagué? Comment ça s'est passé?
- A quel moment tu as senti que tu faisais parti du mouvement ? A partir de quand as-tu fait parti d'un Crew? Comment y es-tu rentré et comment ça s'est passé?
- Respectes-tu certaines règles quand tu tagues ou quand tu graffes?
- Au niveau de ton pseudonyme ? As-tu souvent changé et pour quelles raisons?
- Que fais-tu actuellement des tags, des grafs... Comment est-ce que ça a évolué depuis que tu as commencé ?
- Dans quels lieux as-tu commencé à pratiquer ?
- Est-ce que ces lieux ont évolués ? Aujourd'hui où est ce que tu pratiques le graffiti ?

RAPPORT AUX INSTITUTIONS

- As-tu déjà participé à des évènements graffiti ? Qu'en penses-tu ?
- As-tu déjà participé à des ateliers graf ? Qu'en penses-tu ?
- T'est-il déjà arrivé d'exposer tes graffs dans une galerie ou dans d'autres lieux dédiés à la culture ?
- Que penses-tu des évènements qui ont lieu autour de la culture graffiti à Bruxelles ?
- Quelle est ta vision de l'insertion du graffiti dans les lieux culturels bruxellois ? Pour la création ? Pour la représentation ?
- Penses-tu que les actions des politiques et du milieu culturel favorisent le développement de la culture graffiti ?
- Penses-tu que le mouvement graffiti est soutenu par les politiques et le milieu culturel ?
- Existe t-il des lieux spécifiques dédiés à la pratique du graff à Bruxelles ?
- De ton côté, quelles seraient tes attentes ?
- As-tu déjà organisé des évènements graffiti ? Comment ça s'est passé ?
- Comment as tu financé ton projet ? ton événement ? Est-ce que cela a été facile ?
- D'après toi, quelle image a le graff aujourd'hui à Bruxelles ?
- La pratique du graff te permet elle de vivre ?
- Envisages-tu un avenir dans le graff ?
- Comment gagnes-tu ta vie actuellement ?

Résumé

Notre recherche a choisi d'aborder l'émergence du graffiti bruxellois et d'analyser ses formes de reconnaissance actuelle dans la sphère culturelle et artistique.

Le mouvement graffiti moderne est né sur le territoire américain dans le courant des années 1960 dans un contexte social marqué par la précarité des classes noires-américaines et par la violence des guerres de gang. Dans ce contexte apparaît un des plus important mouvement de la jeunesse populaire moderne : le graffiti.

Vingt ans après, ce mouvement traverse les frontières de l'Europe et se propage dans plusieurs villes. Bruxelles figure parmi celles-ci. Le graffiti y évolue en fonction du contexte particulier de la société bruxelloise.

Cette recherche se veut être une analyse critique des singularités du graffiti bruxellois depuis son émergence jusqu'à sa reconnaissance actuelle.

Substract

Our research has chosen to approach the emergence of graffiti in Brussels and analyze its current forms of recognition in the cultural and artistic sphere.

The modern graffiti movement was born in the United States during the 1960s in a social situation noted by the poverty of the black american classes and by the violence of gang warfare. In this context appears one of the most important movement in modern popular youth: graffiti.

Twenty years later, this movement across borders of Europe and spreads in several cities. Brussels among them. Graffiti there evolves according to the particular situation of Brussels society.

This research is intended to be a critical analysis of particularities of Brussels ' graffiti since its emergence jusqu'à its current recognition.