

Université de Montréal

**Variations colorées d'une pratique mondialisée :  
l'appropriation culturelle du graffiti hip-hop  
à Montréal et à São Paulo**

par

Raphaëlle Proulx

Département d'anthropologie

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de Ph.D.

en anthropologie

février 2010

© Raphaëlle Proulx, 2010

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :  
Variations colorées d'une pratique mondialisée :  
l'appropriation culturelle du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo

présentée par :  
Raphaëlle Proulx

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Bernard Bernier  
président-rapporteur

Robert Crépeau  
directeur de recherche

Guy Lanoue  
membre du jury

Diane Pacom  
examinatrice externe

Todd Porterfield  
représentant du doyen

## Résumé

Qu'il s'agisse d'une signature monochrome (*tag*), de lettres rondes à deux couleurs (*throw-up*) ou d'un enchevêtrement calligraphique multicolore (*piece*), les formes caractéristiques du graffiti hip-hop font aujourd'hui partie du paysage urbain des grandes villes du monde. Né aux États-Unis dans les années 1960 et diffusé à l'extérieur des frontières américaines dans les années 1980, le graffiti hip-hop peut être perçu comme un exemple à la fois de l'américanisation et de l'homogénéisation des pratiques culturelles des jeunes à travers le monde. À partir d'une comparaison entre des graffiteurs francophones de Montréal et des graffiteurs lusophones de São Paulo, cette thèse décrit le processus d'appropriation d'un mouvement culturel d'origine américaine et montre les similitudes et les différences retrouvées au niveau local de cette forme d'expression mondialisée.

L'étude de l'appropriation culturelle proposée dans cette thèse se compose de deux niveaux d'analyse. Le premier – qualifié de micro – touche le domaine personnel et se penche sur le processus de production de graffitis de style hip-hop (type de graffitis d'origine new-yorkaise basé sur l'écriture de pseudonymes). Ce niveau d'analyse me permet de démontrer comment les mécanismes de l'imitation et de la transformation se mélangent et renvoient aux processus de l'apprentissage et de l'inventivité individuels. Pour l'analyse du second niveau – qualifié de macro –, je tiens compte de l'ensemble des forces qui, au plan de la collectivité, forge l'appropriation. Ceci me permet de tracer des liens causaux entre les particularités locales du graffiti hip-hop et certains paramètres relevant du politique, de l'économique, de l'histoire et du culturel.

**Mots clés :** Anthropologie; Ethnologie; Mondialisation; Homogénéisation; Américanisation; Graffiteur; Graffeur; Québec; Canada; Brésil.

## Abstract

I propose to examine the local appropriation of hip-hop graffiti, a transnational youth expression, that originated in the East-Coast of the United States, through a micro and a macro perspective applied to a multi-site ethnography of hip-hop graffiti in two cities of the Americas, Montreal (Canada) and São Paulo (Brazil), among, respectively, French and Portuguese speaking graffiti artists.

The micro level analysis will focus on the creative process by which graffiti artists combine imitation and transformation; and the macro perspective will bring into relief the complex ensemble of dimensions which influences the appropriation process in a given locality.

Based on this double-leveled analysis, I shall 1) describe the similarities and differences between the hip-hop graffiti scene in Montreal and São Paulo; 2) identify key elements of the process of cultural appropriation; and 3) reexamine the notion that globalization results in cultural homogenization.

**Keywords:** Anthropology; Ethnology; Globalization; Homogenization; Americanization; Graffiti artist; Graffer; Quebec; Canada; Brazil.

## Table des matières

INTRODUCTION	1
<b>CHAPITRE I. <u>L'APPROPRIATION CULTURELLE OU LA CONSTRUCTION LOCALE D'UNE CULTURE MONDIALISÉE 6</u></b>	
<b>A. L'APPROPRIATION CULTURELLE</b>	<b>8</b>
1. L'ÉTYMOLOGIE	8
2. L'APPROPRIATION EN TANT QU'ACTE DE PRENDRE DU DOMINANT	9
3. L'APPROPRIATION DU POINT DE VUE D'UN DOMINÉ QUI RÉAGIT	10
a. Dick Hebdige	10
b. Michel de Certeau	11
c. Théories postcoloniales	12
4. LE CONCEPT DE L'APPROPRIATION DANS CETTE RECHERCHE	14
a. Logique de l'imitation?	16
i. Filtre	16
ii. Calque et carte	16
iii. Exemple de Gruzinski	17
b. Logique créatrice	18
i. Impasse d'une logique de l'appropriation basée sur les choix de l'appropriateur	19
c. Dynamique entre l'imitation et la création	20
i. Trois façons différentes d'entrevoir l'imitation pour être original	20
d. Mise en contexte de l'appropriation	24
i. L'espace	24
ii. Le temps et l'importance factuelle de certains individus	25
iii. Les rapports de pouvoir	25
e. Vision proposée de l'appropriation	26
f. Capacité de prédiction de l'appropriation	27
<b>CHAPITRE II. <u>MATÉRIEL ET MÉTHODE</u></b>	<b>28</b>

<b>A. LE MILIEU DE L'ENQUÊTE</b>	<b>28</b>
1. LES VILLES	28
2. LES INFORMATEURS	28
a. Les critères de sélection	29
b. Le pré-terrain : la Mostra internationale de Santo André (août 2002)	30
c. La procédure de recrutement	32
<b>B. LE CERTIFICAT D'ÉTHIQUE, LE FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ET LA CONFIDENTIALITÉ DES DONNÉES</b>	<b>33</b>
1. LE CERTIFICAT D'ÉTHIQUE	33
2. LE FORMULAIRE DE CONSENTEMENT	33
3. LA CONFIDENTIALITÉ DES DONNÉES	34
<b>C. MÉTHODE ET TECHNIQUES DE LA CUEILLETTE DE DONNÉES</b>	<b>34</b>
1. LES ENTREVUES ET L'OBSERVATION PARTICIPANTE	34
2. LES OUTILS D'ENREGISTREMENT	35
a. Usage du caméscope	36
i. Les événements	37
ii. Les entrevues	37
b. Usage du magnétophone	38
c. Usage de l'appareil photo	38
3. SOURCES SECONDAIRES D'INFORMATION	38
a. Les sites Internet	38
b. Les intervenants	39
c. Revue de la littérature scientifique	39
i. Montréal	40
ii. São Paulo	43
d. Revue de presse et de magazines	46
4. LES ÉTAPES DE L'ANALYSE	46
5. RÉFLEXIONS MÉTHODOLOGIQUES	47
a. La mise en contexte de la comparaison	47
b. Filmer sa recherche	48
<b>CHAPITRE III. <u>QUELQUES NOTIONS DU HIP-HOP ET DU GRAFFITI HIP-HOP</u></b>	<b>50</b>

<b>A. LE HIP-HOP</b>	<b>50</b>
1. BREF HISTORIQUE DU HIP-HOP	50
2. DÉTAILS SUR LE HIP-HOP	52
3. LE HIP-HOP EST-IL UNE CULTURE ?	53
<b>B. LE GRAFFITI HIP-HOP</b>	<b>54</b>
1. BREF HISTORIQUE DU GRAFFITI HIP-HOP	55
a. Les débuts	55
b. La diffusion du graffiti hip-hop	57
2. DÉTAILS SUR LE GRAFFITI HIP-HOP	58
<b>CHAPITRE IV. ÊTRE GRAFFITEUR À MONTRÉAL</b>	<b>63</b>
<b>A. PORTRAIT DE MONTRÉAL</b>	<b>63</b>
<b>B. ÉMERGENCE DU GRAFFITI HIP-HOP À MONTRÉAL</b>	<b>67</b>
1. PAYSAGE <i>GRAFFITIQUE</i> À MONTRÉAL DANS LES ANNÉES 1980	67
a. Graffitis d'influence new-yorkaise	68
i. Zilon	68
ii. Graffitis liés au hip-hop	69
iii. Écart possible entre l'importance du graffiti hip-hop dans les rues de Montréal dans les années 1980 et ce qui est rapporté à son sujet dans la littérature	72
iv. Les témoignages des graffiteurs	73
2. GRAFFITIS HIP-HOP DES ANNÉES 1990	75
<b>C. LES DÉBUTS DES GRAFFITEURS MONTRÉALAIS</b>	<b>80</b>
1. LES RÉCITS	80
a. Naes	81
i. Premiers graffitis	81
ii. Exploration	82
iii. Décollage	83
b. Cheeb	86
i. Premiers graffitis	86
ii. Exploration	87
iii. Décollage	89

c. Stare	91
i. Premiers graffitis	91
ii. Exploration	92
iii. Décollage	93
d. Monk.e	95
i. Premiers graffitis	95
ii. Exploration	96
iii. Décollage	98
2. L'ANALYSE DE CES RÉCITS	100
a. Premiers graffitis	100
b. Exploration	101
c. Décollage	103
<b>D. SITUATION DES GRAFFITEURS LORS DU TERRAIN</b>	<b>105</b>
1. NAES (25 ANS)	105
2. CHEEB (26 ANS)	106
3. STARE (25 ANS)	106
4. MONK.E (21 ANS)	106
<b>E. LES GRAFFITEURS EN BREF</b>	<b>106</b>
<b>F. LES GRAFFITIS</b>	<b>107</b>
1. LES FORMES DE GRAFFITIS	107
a. Le <i>tag</i>	107
b. Choix du nom de tag	108
c. Le <i>bombing</i>	109
d. Le <i>piece</i>	109
e. Les productions	112
2. ESPACES DU GRAFFITI	119
a. Espaces non autorisés	121
i. Les tags	121
ii. Les throw-ups, pieces et rouleaux	122
iii. Les trains	127
iv. Mesures répressives	129
b. Espaces autorisés	130



i.	Murs légaux	130
ii.	Événements organisés	131
iii.	Le graffiti rémunéré: les contrats	135
iv.	Les boutiques spécialisées dans le graffiti	136
<b>G.</b>	<b>LES MÉDIAS – SOURCE D’INFORMATION ET DE DIFFUSION DE L’INFORMATION</b>	<b>137</b>
1.	MAGAZINES	137
2.	LIVRES	140
3.	FILMS ET VIDÉOS	140
4.	INTERNET	141
<b>H.</b>	<b>LIENS SOCIAUX</b>	<b>143</b>
1.	CREW	143
a.	Durée et importance d’un <i>crew</i>	145
b.	Apprentissage	147
c.	Leadership	148
2.	RAPPORT ENTRE GRAFFITEURS	148
a.	Importance et recherche de la reconnaissance	150
b.	Perspective des anciens	152
3.	RÉSEAU D’ÉCHANGE ENTRE GRAFFITEURS	153
<b>I.</b>	<b>L’INCLUSION DU GRAFFITI DANS D’AUTRES CULTURES JEUNES</b>	<b>156</b>
1.	L’ENSEMBLE DU MOUVEMENT HIP-HOP	156
2.	LE SKATE	157
	<b>LEXIQUE</b>	<b>159</b>
<b>J.</b>	<b>LE GRAFFITI ET QUATRE FORCES INSTITUTIONNELLES</b>	<b>160</b>
1.	L’ADMINISTRATION PUBLIQUE	160
2.	LES ORGANISMES COMMUNAUTAIRES	164
3.	LES FORCES POLICIÈRES	165
4.	LA PRESSE ÉCRITE ET AUTRES MÉDIAS	168
<b>K.</b>	<b>PROCESSUS DE PRODUCTION DE GRAFFITIS</b>	<b>175</b>
1.	LE GRAFFITI ET L’ART	175
2.	SOURCES D’INSPIRATION	180
3.	FAIRE DES GRAFFITIS : ENTRE IMITATION ET INNOVATION	186
a.	Création	190

b.	Diffusions des innovations	192
c.	Limites de l'innovation	194
<b>L.</b>	<b>LOCAL VS MONDIAL</b>	<b>196</b>
1.	L'IMPORTANCE DU LOCAL DANS LA CRÉATION	196
2.	LE GRAFFITI MONTRÉALAIS ET LE GRAFFITI D'AILLEURS	197
a.	Le style brésilien du point de vue québécois	198
b.	Similarités	200
c.	Styles planétaires	201

---

**CHAPITRE V. ÊTRE GRAFFITEUR À SÃO PAULO** **203**

<b>A.</b>	<b>PORTRAIT DE SÃO PAULO</b>	<b>203</b>
<b>B.</b>	<b>ÉMERGENCE DU GRAFFITI HIP-HOP À SÃO PAULO</b>	<b>207</b>
1.	PAYSAGE <i>GRAFFITIQUE</i> À SÃO PAULO DE LA FIN DES ANNÉES 1970 À LA MOITIÉ DES ANNÉES 1980	207
a.	Graffitis politiques, poétiques totémiques et autres	207
b.	Graffitis promotionnels	208
c.	Graffitis liés à la musique ( <i>punks</i> et <i>heavys</i> )	209
d.	Graffitis figuratifs	210
e.	Choix des termes : « graffiti » (ou « grafite ») vs « <i>pichação</i> »	212
2.	DEUX NOUVELLES FORMES DE GRAFFITI EN ESSOR DANS LA DEUXIÈME MOITIÉ DES ANNÉES 1980	214
a.	Le graffiti hip-hop	215
b.	La <i>pichação</i> signature	219
i.	Espaces occupés	221
ii.	Style graphique	222
c.	Matériel utilisé	224
d.	L'origine de la <i>pichação</i> signature est-elle liée à celle du tag new-yorkais?	225
<b>C.</b>	<b>LES DÉBUTS DES GRAFFITEURS PAULISTES</b>	<b>226</b>
1.	PREMIERS GRAFFITIS	226
a.	Intérêt visuel	226
b.	Passage à l'action	227
i.	Choix du nom	230
2.	DÉCOLLAGE	233

3. ASSURANCE	237
<b>D. SITUATION DES GRAFFITEURS LORS DU TERRAIN</b>	<b>238</b>
1. BINHO (33 ANS)	238
2. TOTA (30 ANS)	240
3. DIMI (25 ANS)	241
4. SPETO (33 ANS)	242
5. GÊMEOS (30 ANS)	243
<b>E. LES GRAFFITEURS EN BREF</b>	<b>244</b>
i. Les graffiteuses (« grafiteiras »)	245
<b>F. LES GRAFFITIS</b>	<b>248</b>
1. LES FORMES DE GRAFFITIS	248
a. Le <i>painel</i> et la <i>produção</i>	249
i. Le lettrage (« as letras »)	251
ii. Les personnages (« os personagens »)	252
iii. La conception collective	254
iv. La préparation individuelle	256
v. Le sens	257
b. Le <i>bombardeiro</i>	258
c. Le tag	259
d. Le <i>grapixo</i>	260
e. Le <i>throw-up</i>	261
2. ESPACES DU GRAFFITI	262
a. Espaces non autorisés	262
i. Bombardeiro	262
ii. Empiètement sur les graffitis ou les <i>pichações</i> d'autrui	266
b. Espaces autorisés	267
i. <i>Painel</i>	267
ii. Le graffiti rémunéré : les contrats	267
3. VISION DU GRAFFITI	273
a. Composantes	273
b. La rue ( <i>a rua</i> )	274
c. Fonctions multiples	275

d.	Similitudes et différences entre le graffiti et la <i>pichação</i>	275
i.	Similitudes	276
ii.	Différences	279
i.	Du point de vue des graffiteurs	279
ii.	Du point de vue des <i>pichadores</i>	281
e.	Graffiti hip-hop vs <i>stencil art</i> (pochoirs)	282
f.	Graffiti hip-hop versus le <i>spray art</i>	283
<b>G.</b>	<b>LES MÉDIAS – SOURCE D’INFORMATION ET DE DIFFUSION DE L’INFORMATION</b>	<b>283</b>
1.	LES PERSONNES	284
2.	LES MAGAZINES	284
3.	LES LIVRES	286
4.	FILMS, VIDÉOS, REPORTAGES À LA TÉLÉVISION	287
5.	INTERNET	287
<b>H.</b>	<b>LIENS SOCIAUX</b>	<b>288</b>
1.	CREW – SOLIDARITÉ	288
2.	RAPPORT ENTRE GRAFFITEURS	289
a.	Initiation des nouveaux	289
b.	Attitude	291
i.	Témérité et illégalité	291
ii.	Humildade	292
c.	Reconnaissance	293
i.	Ibope	293
ii.	Recherche de visibilité	294
d.	Respect des anciens	294
i.	Respect de la tradition	294
3.	RÉSEAU D’ÉCHANGE ENTRE GRAFFITEURS	295
a.	Le <i>piecebook</i>	295
b.	Au niveau national	296
4.	RÉSEAU D’ÉCHANGE AU NIVEAU INTERNATIONAL	296
<b>I.</b>	<b>L’INCLUSION DU GRAFFITI DANS D’AUTRES CULTURES JEUNES</b>	<b>299</b>
1.	L’ENSEMBLE DU MOUVEMENT DU HIP-HOP	299
2.	LE SKATE	303

<b>J. LEXIQUE</b>	<b>305</b>
<b>K. LE GRAFFITI ET QUATRE FORCES INSTITUTIONNELLES</b>	<b>306</b>
1. L'ADMINISTRATION PUBLIQUE ET LES ORGANISMES COMMUNAUTAIRES	306
a. Santo André	307
i. Historique des interventions municipales	307
ii. Conception du graffiti véhiculée par la municipalité	312
iii. Position des graffiteurs de Santo André vis-à-vis le pouvoir public	315
b. São Paulo	316
i. Historique des interventions municipales	317
ii. Point de vue des graffiteurs	320
2. LES FORCES POLICIÈRES	320
3. LA PRESSE ÉCRITE ET AUTRES MÉDIAS	322
<b>L. PROCESSUS DE PRODUCTION DE GRAFFITIS</b>	<b>332</b>
1. LE GRAFFITI ET L'ART	332
2. PROCESSUS DE CRÉATION ET LES SOURCES D'INSPIRATION	339
a. Imitation	339
b. Affranchissement du modèle	341
c. Sources d'inspiration	343
<b>M. LOCAL VS MONDIAL</b>	<b>347</b>
1. LES NOUVEAUTÉS ET PERSPECTIVES D'AVENIR DANS LE GRAFFITI À SÃO PAULO	347
2. LE GRAFFITI BRÉSILIEN ET LE GRAFFITI D'AILLEURS	348
<b>CHAPITRE VI. COMPARAISON</b>	<b>350</b>
<b>A. PORTRAIT DES VILLES</b>	<b>350</b>
<b>B. ÉMERGENCE DU GRAFFITI HIP-HOP</b>	<b>352</b>
1. LES ANNÉES 1970 À LA FIN DES ANNÉES 1980	352
a. Le graffiti hip-hop	353
2. LES ANNÉES 1990	354
<b>C. LES DÉBUTS DES GRAFFITEURS</b>	<b>355</b>
1. PREMIERS GRAFFITIS	356
2. EXPLORATION	358

3. DÉCOLLAGE	359
<b>D. LES GRAFFITIS</b>	<b>361</b>
1. FORMES DE GRAFFITIS	361
a. Le tag	361
b. Le <i>bombing</i> ou le <i>bombardeiro</i>	363
c. Le <i>piece</i> ou les <i>letras</i>	365
d. Les <i>panéis</i> , <i>murais</i> et les productions	367
2. ESPACES DE GRAFFITIS	372
a. Espaces non autorisés	372
b. Espaces autorisés	375
3. VISION DU GRAFFITI	377
<b>E. LES MÉDIAS</b>	<b>377</b>
1. MAGAZINES	378
2. LIVRES, FILMS ET VIDÉOS	379
3. INTERNET	379
<b>F. LIENS SOCIAUX</b>	<b>381</b>
1. CREW	381
2. L'APPRENTISSAGE	382
3. LEADERSHIP	383
4. PERSPECTIVE DES ANCIENS	383
5. LA RECONNAISSANCE	383
6. L'ATTITUDE	384
7. RÉSEAU D'ÉCHANGE ENTRE GRAFFITEURS	385
a. Au niveau national	385
b. Au niveau international	386
<b>G. L'INCLUSION DU GRAFFITI DANS D'AUTRES CULTURES JEUNES</b>	<b>387</b>
1. L'ENSEMBLE DU MOUVEMENT HIP-HOP	387
2. LE SKATE	388
<b>H. LEXIQUE</b>	<b>389</b>
<b>I. LE GRAFFITI ET DIVERS ORGANES DE POUVOIR</b>	<b>390</b>
1. L'ADMINISTRATION PUBLIQUE ET LES ORGANISMES COMMUNAUTAIRES	390
2. LES FORCES POLICIÈRES	392

3.	LES ENTREPRISES PRIVÉES	393
4.	LES MÉDIAS (PRINCIPALEMENT LA PRESSE ÉCRITE)	395
<b>J.</b>	<b>PROCESSUS DE PRODUCTION DE GRAFFITIS</b>	<b>395</b>
1.	LE GRAFFITI ET L'ART	395
2.	SOURCES D'INSPIRATION	396
3.	CRÉATION	398
a.	Imitation	398
b.	Affranchissement du modèle	399
c.	L'importance du local dans la création	400
d.	Innovations dans le graffiti	400
<b>K.</b>	<b>LE GRAFFITI MONDIALISÉ</b>	<b>401</b>
1.	COMPARAISON ENTRE LE GRAFFITI MONTRÉALAIS ET PAULISTE DU POINT DE VUE DES GRAFFITEURS MONTRÉALAIS	402
a.	Différences	402
b.	Similarités	403
2.	STYLES PLANÉTAIRES ET LEURS DÉRIVÉS LOCAUX À MONTRÉAL ET À SÃO PAULO	403
<b>L.</b>	<b>EN SOMME</b>	<b>404</b>
1.	LES RESSEMBLANCES	405
2.	LES DIFFÉRENCES	405
<b>M.</b>	<b>RÉFLEXIONS SUR L'AMÉRICANISATION ET L'UNIFORMISATION DE LA CULTURE</b>	<b>407</b>
<b>CHAPITRE VII. RETOUR SUR L'APPROPRIATION</b>		<b>409</b>
1.	DISCUSSION DE L'INCIDENCE DU MILIEU SUR LA DÉVIANCE DES GRAFFITEURS	416
	CONCLUSION	422
	BIBLIOGRAPHIE	431
	ANNEXE 1 : EXAMEN DE QUELQUES TERMES EMPLOYÉS POUR DÉCRIRE LA MIXITÉ EN ANTHROPOLOGIE : L'ACCULTURATION, LE SYNCRÉTISME, LE MÉTISSAGE, LA CRÉOLISATION ET L'HYBRIDATION	I
	ANNEXE 2 : DÉTAILS PORTANT SUR L'OBTENTION DU CERTIFICAT D'ÉTHIQUE	XIV
	ANNEXE 3 : DÉTAILS DU MODÈLE DE L'APPROPRIATION DE GRAFFITI HIP-HOP À MONTRÉAL ET À SÃO PAULO	XVIII
<b>A.</b>	<b>PERCEPTIONS</b>	<b>XVIII</b>
1.	LES SPÉCIALISTES (UNIVERSITAIRES ET ARTISTES) EN GRAFFITIS	XVIII
a.	Montréal	xviii

i.	Les spécialistes des années 1980 – début des années 1990	xviii
ii.	Les spécialistes des années 1990 aux années 2000	xix
b.	São Paulo	xx
c.	Synthèse	xxi
2.	LES MÉDIAS	XXI
a.	Montréal	xxi
b.	São Paulo	xxii
c.	Synthèse	xxii
3.	L'ADMINISTRATION PUBLIQUE	XXIII
a.	Montréal	xxiii
b.	São Paulo	xxiii
c.	Synthèse	xxiv
4.	LES FORCES DE L'ORDRE	XXIV
a.	Montréal	xxiv
b.	São Paulo	xxiv
c.	Synthèse	xxv
5.	L'OPINION PUBLIQUE	XXV
a.	Montréal	xxv
b.	São Paulo	xxvi
c.	Synthèse	xxvii
<b>B.</b>	<b>IDÉAL</b>	<b>XXVII</b>
a.	Montréal	xxvii
i.	Production à la fois légale et illégale	xxvii
ii.	Être artiste et vandale	xxviii
b.	São Paulo	xxviii
i.	L'expression personnelle et artistique	xxix
ii.	L'attitude	xxix
iii.	Prendre sa place	xxix
iv.	L'expansion de ses horizons	xxx
c.	Synthèse	xxx
<b>C.</b>	<b>MOYENS ET LEURS CONSÉQUENCES POUR LES GRAFFITEURS</b>	<b>XXX</b>
1.	LES PROGRAMMES DE L'ADMINISTRATION PUBLIQUE ET D'ORGANES PRIVÉS QUI SOUTIENNENT LE GRAFFITI	XXXI



a.	Montréal	xxxix
b.	São Paulo	xxxix
c.	Synthèse	xl
2.	L'AGENDA DES FORCES DE L'ORDRE	XLIII
a.	Montréal	xliv
b.	São Paulo	xliv
c.	Synthèse	xlv
3.	LES FACTEURS ÉCONOMIQUES	XLV
a.	Montréal	xlv
i.	Le pouvoir d'achat	xlv
i.	L'achat de matériel	xlv
ii.	Les déplacements	xlv
ii.	Le marché national	xlv
b.	São Paulo	xlv
i.	Le pouvoir d'achat	xlv
i.	L'achat de matériel	xlv
ii.	Les déplacements	xlv
ii.	Le marché national	xlv
c.	Synthèse	xli
4.	LE BAGAGE CULTUREL	XL
a.	Montréal	xli
i.	La langue	xli
ii.	Les références picturales	xli
i.	Dans le graffiti hip-hop	xli
ii.	À l'extérieur du graffiti hip-hop	xli
b.	São Paulo	xli
i.	La langue	xli
ii.	Les références picturales	xli
i.	Dans le graffiti hip-hop	xli
ii.	À l'extérieur du graffiti hip-hop	xli
c.	Synthèse	xliii
5.	LE MILIEU AMBIANT	XLIII

a. Montréal	xlili
i. Le climat	xlili
ii. Localisation géographique	xliv
iii. L'aménagement urbain	xliv
b. São Paulo	xlv
i. Le climat	xlv
ii. Localisation géographique	xlv
iii. Aménagement urbain	xlvi
c. Synthèse	xlvii
6. INCIDENCES DES PARAMÈTRES LOCAUX SUR QUATRE COMPOSANTES DU GRAFFITI HIP-HOP	XLVII
a. Montréal	xlvii
i. Espaces occupés	xlvii
ii. Matériel employé	xlviii
iii. Information acquise	xlviii
iv. Production générée	xliv
b. São Paulo	xliv
i. Espaces occupés	xliv
ii. Matériel employé	l
iii. Information acquise	l
iv. Production générée	li
ANNEXE 4 : JOURNAL DE BORD DE LA SEMAINE À SANTO ANDRÉ, AOÛT 2002.	LII
ANNEXE 5 : QUESTIONNAIRE MONTRÉAL	LIX
ANNEXE 6 : QUESTIONNAIRE SÃO PAULO	LXII
ANNEXE 7 : POINTS D'ANCRAGE DE L'OBSERVATION	LXV
ANNEXE 8 : CAHIER D'ATELIER CONÇU PAR DINGOS	LXVI
ANNEXE 9 : DEUX ARTICLES PARUS AU BRÉSIL OÙ L'ANTHROPOLOGUE EST INTERVIEWÉE EN TANT QUE « CHERCHEURE ÉTRANGÈRE ».	LXXV

## Liste des Figures

Figure 1 : La murale peinte par les graffiteurs québécois à la Mostra de Santo André, août 2002 (Photo tirée du Magazine Graffiti n#11, 2002).	31
Figure 2 : Participants à la <i>Mostra</i> de Santo André devant la murale peinte par la délégation québécoise, août 2002 (Photo tirée du Magazine Graffiti n#11, 2002).	31
Figure 3 : L'anthropologue vidéaste filmant un graffiteur brésilien à l'oeuvre, <i>Mostra</i> de Santo André, août 2002 (Photo tirée du Magazine Graffiti n#11, 2002).	31
Figure 4 : Tag, Av. du Parc, Montréal, mars 2006.	60
Figure 5 : Tag de Dme, São Paulo, avril 2004.	60
Figure 6 : <i>Throw-ups</i> , Rue Hutchison, Montréal, juin 2008.	61
Figure 7 : <i>Throw-ups</i> , São Paulo, mars 2004.	61
Figure 8 : <i>Piece</i> de Pwoz de style <i>wildstyle</i> et personnage de Monk.e, Montréal.	62
Figure 9 : <i>Piece</i> de Mania, São Paulo, mars 2004.	62
Figure 10 : Le centre-ville de Montréal vu du Mont-Royal.	63
Figure 11 : Rue Sainte-Catherine, Montréal, décembre 2006.	66
Figure 15 : <i>Under Pressure</i> , Montréal, août 2004.	78
Figure 16 : <i>Piece</i> de Naes à la <i>Mostra</i> de Santo André, août 2002.	81
Figure 17 : <i>Piece</i> de Cheeb à la <i>Mostra</i> de Santo André août 2002.	86
Figure 18 : Toile faite par Cheeb à l'Université Concordia.	90
Figure 19 : <i>Piece</i> de Stare à la <i>Mostra</i> de Santo André, août 2002.	91
Figure 20 : <i>Piece</i> de Monk.e à la <i>Mostra</i> de Santo André, août 2002.	95
Figure 21 : <i>Piece</i> 3D de Cheeb, 1998.	110
Figure 22 : <i>Piece wildstyle</i> de Naes.	110
Figure 23 : Production de Cheeb, C-Lock et Zen, 1998.	113
Figure 24 : Production de Cheeb et C-Lock.	114
Figure 25 : Production NME, rue Ontario, Montréal, mars 2008	116
Figure 26 : Production sur la lutte des classes de NME.	117
Figure 27 : <i>Piece</i> de Stare dans cette production de NME.	117

Figure 28 : Production de Monk.e (dans le cadre du projet « 8 pas vers l'infini »), Rue Resther, Montréal.	119
Figure 29 : Production de Monk.e (avant), Montréal.	120
Figure 30 : Production de Monk.e (après) avec ajout (« South Shore Toy »), Montréal.	120
Figure 31 : Tags sur boîte aux lettres, Montréal, juin 2006.	122
Figure 32 : Tags sur porte, Montréal, mars 2008.	122
Figure 33 : Graffitis au TA Wall, Montréal, octobre 2003.	123
Figure 34 : <i>Throw-ups</i> (K6A), le long de la voie ferrée, avril 2008, Montréal	124
Figure 35 : <i>Throw-ups</i> (Flow), rue de la Montagne, Montréal, mai 2008.	125
Figure 36 : Lettres roulées de NME.	126
Figure 37 : Lettres roulées (HYH et Sake), canal Lachine, Montréal, mai 2008.	126
Figure 38 : Graffitis de Cheeb sur wagons de trains de marchandises.	128
Figure 39 : Mur légal, rue Bernard Est, Montréal, septembre 2006.	130
Figure 40 : Murale légale, tunnel Rouen, Montréal, juillet 2006.	132
Figure 41 : <i>Meeting of Styles</i> , rue Bleury, Montréal, février 2008.	132
Figure 42 : Pieces et échafaudage, Under Pressure, Montréal, août 2004.	133
Figure 43 : <i>Piece</i> sur panneau de bois, Av. Mont-Royal, Montréal, septembre 2004.	134
Figure 44 : <i>Pieces</i> sur panneau de bois, Arrondissement de LaSalle (Mtl), août 2004.	134
Figure 45 : Production de Monk.e et de son crew K6A, Montréal.	146
Figure 46 : <i>Blackbook</i> d'un graffiteur montréalais, Montréal août 2004.	154
Figure 47 : L'inclusion du skate-board à <i>Under Pressure</i> , Montréal, août 2004.	158
Figure 48 : Tag de Castro, Rue de la Montagne, Montréal, mai 2008.	172
Figure 49 : Tag et <i>throw-up</i> de Stare (Stèr).	176
Figure 50 : Affiche commerciale de Stare.	176
Figure 51 : Publicité de Stare, Boul. St-Laurent, Montréal, mai 2007.	176
Figure 52 : <i>Piece</i> de Stare, rue Ontario, mars 2008.	177
Figure 53 : <i>Piece</i> de Dyske à la <i>Mostra</i> de Santo André, août 2002.	180
Figure 54 : Production de Dyske et Omen, rue Vallières, mai 2007.	181
Figure 55 : <i>Pieces</i> de Naes.	182

Figure 57 : <i>Piece</i> de Cheeb, rue Ontario, Montréal.	184
Figure 58 : Personnage de Monk.e	185
Figure 59 : Monk.e devant une de ses murales, rue Charlotte, Montréal, août 2004.	186
Figure 60 : São Paulo vu du haut d'un gratte-ciel, avril 2004.	203
Figure 61 : Avenida Paulista, São Paulo, février 2004.	205
Figure 62 : Murale de Rui Amaral à proximité du buraco da Paulista, São Paulo.	211
Figure 63 : Personnages de R. Amaral sur poteaux de téléphone, São Paulo, avril 2004.	212
Figure 64 : <i>Pichações</i> , São Paulo, mai 2008.	220
Figure 65 : <i>Pichações</i> sur immeuble, São Paulo, mai 2008.	222
Figure 67 : Album <i>Hysteria</i> (1987) de Def Leppard.	224
Figure 68 : <i>Throw-up</i> (Who), São Paulo, mars 2004.	231
Figure 69 : "Refugos – Nanche », São Paulo, mars 2004.	232
Figure 70 : "Refugos e Amor", São Paulo, 2006.	232
Figure 71 : Tatouage de Refugos sur le dos de Leonildo, 2008.	233
Figure 72 : <i>Piece</i> de Binho	239
Figure 73 : Graffiti de Tota, Beco Escola, São Paulo, avril 2004.	240
Figure 74 : <i>Piece</i> de Dimi.	241
Figure 75 : Graffiti de Speto.	242
Figure 76 : Graffiti des Gêmeos, São Paulo, mai 2008.	243
Figure 77 : Graffiti de Nina, São Paulo, mars 2004.	246
Figure 78 : Personnage d'une fille avec canette aérosol, Ana Clara (Só Calcinhas), São Paulo, décembre 2002.	247
Figure 79 : Pannel à l'étape de production, São Paulo, mars 2003.	249
Figure 80 : <i>Painel</i> , Osasco (Grand São Paulo), mars 2004.	249
Figure 81 : Pannel dont la thématique imposée est le sport, São Bernardo (Grand São Paulo), mars 2004.	250
Figure 82 : <i>Mural</i> , peinte notamment par Dingos, Osasco (Grand São Paulo), 2004.	250
Figure 83 : <i>Mural</i> de Tota, Beco Escola, São Paulo, avril 2004.	251
Figure 84 : <i>Piece wildstyle</i> de Binho, São Bernardo (Grand São Paulo), mars 2004.	251

Figure 85 : Détail du <i>piece</i> de Binho, mars 2004.	252
Figure 86 : Détail du <i>piece</i> de Binho, mars 2004.	252
Figure 87 : Personagem de TK, São Paulo, décembre 2003.	253
Figure 88 : <i>Letras e personagem</i> (lettrage et personnage), lettrage <i>wildstyle</i> de Botcha, São Paulo, mars 2004.	253
Figure 89 : <i>Letras e personagem</i> (lettrage et personnage) des Gêmeos, São Paulo, mars 2004.	254
Figure 90 : Graffiti de Tota sur l'éducation des femmes	258
Figure 91 : Tags, Cidade Aprendiz, São Paulo, avril 2004	260
Figure 92 : Grapixo de Kovardes.	261
Figure 93 : Grapixo de Ise, São Paulo, mars 2004.	261
Figure 94 : Outdoor graffité, Avenida Paulista, São Paulo, février 2004.	262
Figure 95 : Publicité d'un candidat politique, São Paulo, décembre 2003.	263
Figure 96 : <i>Bombardeiro</i> du crew HDV sur camions citernes ( <i>Engole seco</i> : Avale d'un coup), Grand São Paulo, décembre 2003.	263
<b>Figure 97 : Tags dans le métro de São Paulo, São Paulo, mars 2003.</b>	264
Figure 98 : Pichações sur passage à niveau	265
Figure 99 : <i>Sopa de letras</i> , Osasco (Grand São Paulo), mars 2004.	266
Figure 100 : <i>Painel</i> autorisé de Leonildo sur un mur privé, Grand São Paulo, mars 2004.	267
Figure 101 : Publicité brésilienne des voitures Peugeot, juin 2004.	269
Figure 102 : Binho durant la production d'une affiche publicitaire pour les jeans Ellus, São Paulo, avril 2004.	269
Figure 103 : Affiche publicitaire terminée de Binho pour les jeans Ellus, São Paulo, avril 2004.	270
Figure 104 : Graffiti sous forme publicitaire pour la bière Skol, São Paulo, février 2004.	271
Figure 105 : « Le graffiti comme langage » ( <i>grafite como linguagem</i> ) dans la campagne publicitaire des jeans Ellus, 2004.	271
Figure 106 : Le graffiteur Dingos (deuxième rangée, cinquième en partant de la gauche) et ses étudiants à la fin d'un atelier auquel j'ai assisté, Osasco, mars 2004.	290

- Figure 107 : *Piece* sur papier que m'ont donné les étudiants (Africa crew) à cet atelier. Sous le lettrage, il est écrit « Made in Brazil = un endroit où l'espoir ne meurt jamais... SP [abréviation de São Paulo]. Pour Raphaëlle. 291
- Figure 108 : Tatouage de Binho sur avant-bras (« skateboard »), São Paulo, avril 2004. 304
- Figure 109 : Le graffiti et le skate-board font partie de la *cultura de rua*, Beco Escola, São Paulo, avril 2004. 304
- Figure 110 : Affiche dessinée par Tota pour la première mostra de graffiti de Santo André, 1998. 308
- Figure 111 : Deuxième mostra de Santo André au stade, 1999. 309
- Figure 112 : Troisième mostra de Santo André, mur de la station ferroviaire, 2000. 309
- Figure 113 : Mostra internationale de Santo André, Grand São Paulo, août 2002. 310
- Figure 114 : Graffiti de Binho, Mostra internationale de Santo André, 2002 (Photo prise du Magazine Graffiti n#11, 2002). 311
- Figure 115 : *Piece* de Dimi, Mostra internationale de Santo André, 2002 (Photo prise du Magazine Graffiti n#11, 2002). 311
- Figure 116 : Pièces de Mania et Dingos, Mostra internationale de Santo André, 2002 (Photo prise du Magazine Graffiti n#11, 2002). 311
- Figure 117 : Entrée du Beco Escola, São Paulo, avril 2004. 318
- Figure 118 : Beco Escola, São Paulo, avril 2004. 318
- Figure 119 : Beco Escola, São Paulo, avril 2004. 319
- Figure 120 : Beco Escola, São Paulo, avril 2004. 319
- Figure 121 : Fresque des Gêmeos, Nina et Nunca, Kelburn Castle, Écosse, mars 2008. 331
- Figure 122 : Article « Picasso não pichava no Canadá », Jornal de Brasilia, 23 août 2002. 332
- Figure 123 : Murale de Tota représentant un *cangaceiro* et une *ciranda*, São Paulo, décembre 2003. 335
- Figure 124 : Tota peignant la murale « Le cosmos est brésilien », conçue par Philippe Mayaux, São Paulo, janvier 2004. 337
- Figure 125 : : La murale « Le cosmos est brésilien » conçue par Philippe Mayaux, São Paulo, janvier 2004. 337

Figure 126 : Graffiti de Speto inspiré de l'imagerie associée à la littérature de <i>cordel</i> .	344
Figure 127 : Murale des Gêmeos, São Paulo, avril 2008.	345
Figure 128 : Graffiti à saveur nationaliste, Grand São Paulo, décembre 2003.	346
Figure 129 : Tags, Rue Durocher, Montréal, mars 2006.	362
Figure 130 : Pichações, São Paulo, mars 2004.	363
Figure 131 : Sopa de letras, Gymnase d'une école publique de Santo André, mars 2004.	364
Figure 132 : <i>Throw-ups</i> , rue Clark, Montréal, juin 2008.	364
Figure 133 : Graffitis (essentiellement des <i>pieces</i> ) fait dans le cadre d'Under Pressure 2007, Montréal, juillet 2008.	366
Figure 134 : Graffiti (lettrage et personnages), Osasco (Grand São Paulo), 2004.	366
Figure 135 : Graffitis en bandes dans le cadre d'Under Pressure 2007, Montréal, juillet 2008.	368
Figure 136 : Graffitis de <i>painel</i> , Grand São Paulo, mars 2004.	368
Figure 137 : Production de Monk.e et de son crew K6A, intitulé "Nucléosexy", Montréal, 2006.	369
Figure 138 : Production de Cheeb, Zen et C-Lock (2000), Rue Ontario, Montréal.	369
Figure 139 : <i>Mural</i> des graffiteurs Markoner, Chivtz et Maroner, Beco Escola, São Paulo, avril 2004.	370
Figure 140 : Graffiti de Tota intitulé « Utopie » (sur un billet d'un Réal, Tota a écrit : <i>Qu'on se rappelle de Dieu; Utopie et Miçère dans l'air</i> ), São Paulo.	370
Figure 141 : Création d'une production sur une thématique aquatique, crew NBC, Montréal, 1998.	371
Figure 142 : <i>Mural</i> aquatique produite notamment par Mania, São Paulo, mars 2003	371
Figure 143 : Lettres roulées (HYH et GUKO), Boulevard Maisonneuve, Montréal, juillet 2008.	373
Figure 144 : <i>Pichações</i> , Grand São Paulo, mars 2004.	373
Figure 145 : Monk.e sur le dessus d'un wagon de train qu'il a graffité, août 2006.	374
Figure 146 : Oeuvre légale sur train des Gêmeos, São Paulo. 2007.	376
Figure 147 : Les cahiers écoliers Spiral dont la thématique est le graffiti, décembre 2003.	394
Figure 148 : Les graffiteurs montréalais	412
Figure 149 : Les graffiteurs paulistes	414



Figure 150 : Couverture du cahier.	lxvi
Figure 151 : Page du cahier sur l'origine américaine du graffiti hip-hop.	67
Figure 152 : Page du cahier décrivant les origines du graffiti hip-hop au Brésil.	lxviii
Figure 153 : Page décrivant l'histoire du graffiti au Brésil avant l'introduction du graffiti hip-hop.	lxix
Figure 154 : Page décrivant le <i>piece</i> et le <i>throw-up</i> .	lxx
Figure 155 : Page décrivant le lettrage wildstyle et les tags.	lxxi
Figure 156 : Page décrivant les techniques à utiliser pour le lettrage.	lxxii
Figure 157 : Page montrant les lettres de l'alphabet.	lxxiii
Figure 158 : Page montrant l'alphabet en utilisant d'autres styles.	lxxiv
Figure 159 : « Picasso não pichava no Canada », Jornal de Brasilia, 23 août 2002.	lxxv

*« We had no idea whatsoever that this culture of writing your name on walls and trains and buses and whatever would go global, like it is today; we just wanted to be famous ourselves ». Mico<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Martinez, 2006 : 105. Mico est un graffiteur de Brooklyn, d'origine latino-américaine, faisant partie de la première génération de graffiteurs (Sacha Jenkins *in* Naar 2007 : 11).

## Remerciements

Merci à mon directeur de thèse, Robert Crépeau, d'avoir accepté de me guider et de me relire ainsi que pour ses conseils avisés.

Merci à mes parents, Louise Lamarre et Georges Proulx, pour leur générosité et leur patience.

Merci à Anne-Marie Colpron, Henri Proulx et Léa Kalaora pour leur travail de relecture.

Merci au Fonds de recherche sur la société et la culture du Québec pour son soutien financier.

Merci à tous les graffiteurs qui ont bien voulu se raconter à moi, en particulier, à Binho, Bongas, Cheeb, Dimi, Dingos, Fredd, Mania, Monk.e, Naes, Nina, Stare, Tota, les Gêmeos, Só Calcinhas et Leonildo.

Merci à tous ceux, parents et amis, qui par leurs encouragements répétés m'ont aidée à mieux continuer.

## Introduction

C'est la fin de l'hiver 1999. Après avoir terminé un mémoire sur le film ethnologique, me voilà en train d'observer des jeunes graffiteurs à l'œuvre dans une usine désaffectée du sud-est de Montréal. Une fois leurs graffitis terminés, ils sortent un caméscope et filment ce qu'ils viennent de peindre.

- « C'est pour Esprit », m'expliquent-ils, « un graffeur de la Suisse. On va lui envoyer la cassette ».

Je les regarde, étonnée.

- « Ces jeunes graffiteurs montréalais, à peine sortis de l'adolescence, font partie d'un réseau international! Je ne les aurais pas crus si cosmopolites », pensai-je alors.

Mon intérêt pour le graffiti hip-hop – type de graffiti ayant pris forme aux États-Unis dans les années 1960 – avait commencé quelques mois auparavant principalement parce que j'étais à la fois fascinée par la beauté des graffitis fresques et interloquée par les graffitis signatures monochromes (ou tags). Tout en sachant que ces fresques et signatures se retrouvaient dans de nombreuses villes du monde, jusqu'à cet instant, je n'avais pas pris conscience du réseau planétaire entre jeunes que cela pouvait signifier. J'entrevois maintenant que du fait d'avoir en commun cette même pratique, des jeunes de divers pays et continents communiquaient entre eux et utilisaient pour ce faire une multiplicité de médiums, notamment les enregistrements audiovisuels. À l'instar de la musique rap, le graffiti hip-hop, pouvait donc être perçu comme une *lingua franca* ou un corridor culturel pour ses adeptes vivant dans divers pays. En réfléchissant davantage aux implications culturelles de cet espéranto de la bombe aérosol, je me demandai alors s'il ne s'agissait pas d'un exemple d'homogénéisation des pratiques de la jeunesse mondiale. En effet, ces graffiteurs hip-hop qui, à l'échelle planétaire, peignaient selon les mêmes canons esthétiques, ne contribuaient-ils pas à l'uniformisation de la culture mondiale? L'adoption dans divers pays de ce type de graffiti impliquait-elle nécessairement une adaptation de celui-ci? Si oui, les transformations étaient-

elles significatives ? De plus, pouvait-on identifier des variables clés expliquant au moins en partie les raisons de cette adaptation? Finalement, je me demandai si, du fait que le graffiti hip-hop était originaire des États-Unis, sa diffusion planétaire ne représentait-elle pas aussi un exemple de l'américanisation culturelle mondiale<sup>1</sup>? C'est avec pour souhait de trouver des réponses à ces questions qui s'inscrivent dans le débat sur l'homogénéisation culturelle, question centrale de la réflexion sur la mondialisation culturelle, que je m'embarquai dans un terrain ethnographique dont cette thèse expose les résultats.

En axant ma démarche sur la réception locale de flux culturels transnationaux, l'objectif principal de mon investigation du graffiti hip-hop dans les localités de Montréal (Canada) et de São Paulo (Brésil) a été de comprendre comment des adeptes du graffiti hip-hop s'imprégnaient au niveau local de cette pratique devenue transnationale. Ma démarche se basa ainsi sur l'analyse du fonctionnement de l'« appropriation culturelle ». Si j'ai choisi d'aborder mon sujet à partir du concept de l'appropriation, c'est que j'y ai trouvé un allié plein de ressources pour l'exploration des rouages de l'importation d'éléments culturels étrangers. L'appropriation avait notamment comme avantage de se situer clairement au niveau de ceux qui font l'acte d'emprunt, faisant ainsi des graffiteurs locaux des agents actifs (et non passifs) dans le processus d'importation d'éléments culturels étrangers.

Afin de tenir compte du plus de variables possibles, j'ai examiné l'appropriation à deux niveaux, celui relevant du personnel (ou « micro ») et celui associé au collectif (ou « macro »). Mon but était de comprendre, premièrement, quelles opérations étaient en jeu dans l'appropriation faite par les individus – en particulier, l'imitation et l'inventivité individuelle – et, deuxièmement, d'identifier divers facteurs qui, au niveau local, jouaient un rôle important dans les directions prises par l'appropriation. À partir du cas de plus d'une dizaine d'individus, je m'intéressai ainsi à la pratique du graffiti hip-hop dans son ensemble et, plus particulièrement, à l'acquisition de savoirs et de techniques et au processus de création menant à la production

---

<sup>1</sup> Cette production de graffitis inspire au sociologue, Jeff Ferrell, un questionnement similaire : « While the many murals certainly incorporate individual innovations, and the shared aesthetics of the local subcultures, they also reproduce with remarkable precision the stylistic conventions of U.S. hip hop graffiti. This interplay of cultural resources locates world wall painting directly inside issues of cultural diffusion and cultural imperialism » (Ferrell 1993 : 190).

de graffitis. En examinant cette problématique du point de vue de l'emprunt d'éléments culturels étrangers, mon choix s'arrêta sur deux groupes dont la langue maternelle n'était pas celle du modèle original, soit l'anglais, mais qui se trouvaient néanmoins à proximité du géant américain. Il s'agit de graffiteurs hip-hop francophones de Montréal et lusophones de São Paulo.

Les graffiteurs dont il sera question dans les pages qui suivent sont presque exclusivement de jeunes hommes entre 18 et 30 ans dont les parcours de vie et les origines diffèrent, mais qui ont en commun d'avoir appris à manier la bombe aérosol grâce à leur immersion dans le graffiti hip-hop. Imprégnés de règles esthétiques et de codes propres à ce type de graffiti, ses adeptes occupent avec leurs *tags*, *throw-ups* et *pieces* l'espace de la cité et ce, de manière à la fois illégale et légale. En effet, bien que le graffiti hip-hop se soit construit en tant qu'acte illicite et qu'il continue d'être pratiqué le plus souvent ainsi, celui-ci connaît, à présent, une plus grande reconnaissance sociale qu'à ses débuts. Son intégration à des activités subventionnées par des institutions publiques et privées et sa présence dans des galeries d'art ont donné au graffiti hip-hop accès à des d'espaces autorisés. Deux récentes expositions muséales parisiennes (2009 - 2010), intitulées respectivement, « TAG », au Grand Palais et « Né dans la rue – Graffiti », à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, qui présentent des centaines d'oeuvres de graffiteurs de l'Hexagone et d'ailleurs, sont un exemple probant de ce processus de légitimation du graffiti hip-hop. Comme l'explique la sociologue Antigone Mouchtouris, le graffiti hip-hop « a connu une réelle révolution; elle est passée de l'illégalité à une légalité paradoxale. Le graff est toléré mais les graffeurs sont réprimandés» (MOUCHTOURIS et BELHADJ-ZIANE 2008 : 6).

Les publications sur le graffiti hip-hop sont nombreuses. Celles-ci pourraient être divisées en deux catégories. La première regroupe l'ensemble des ouvrages dont les auteurs sont, en général, des artistes, des photographes ou des graffiteurs. La seconde catégorie est celle des publications universitaires, en général des mémoires et quelques thèses issus des départements de communication, d'éducation, de sociologie et d'anthropologie. Celles-ci abordent le sujet à partir de préoccupations liées à leur discipline d'étude et ancrent leurs données empiriques dans l'examen d'une seule localité.

La présente thèse se range dans cette deuxième catégorie. Elle a cependant quelques caractéristiques qui lui sont propres.

Tout d'abord, elle se base dans deux localités à la fois. La comparaison possible offre une perspective plus large des diverses formes et sens que peut prendre le graffiti hip-hop. Dans un souci de transparence et pour ne pas restreindre les scènes locales au cadre normalisant d'une comparaison trop stricte, j'ai également exposé les informations que je ne pouvais comparer, faute de données.

Deuxièmement, il s'agit d'une étude sur le graffiti hip-hop du point de vue des graffiteurs et non de celui d'agents sociaux externes. Ma démarche consiste ainsi à céder la parole aux graffiteurs et à saisir leurs propres définitions, leurs propres perspectives.

La troisième particularité de cette recherche est que son objet n'est pas le graffiti hip-hop en tant que phénomène social, politique et culturel. Ainsi, cette thèse ne se veut pas une analyse sociologique du graffiti hip-hop. Il s'agit plutôt d'une étude sur l'appropriation culturelle basée sur le cas du graffiti hip-hop. À cette fin, je mettrai l'accent sur la systématisation de nombreux facteurs influençant le résultat de l'appropriation du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo. Une fois de plus, l'exercice de la comparaison permet d'identifier, plus aisément, les différentes variables en jeu.

Finalement, du fait de regarder le graffiti hip-hop par le prisme de la mondialisation culturelle, la quatrième caractéristique de cette thèse est qu'elle permet d'entrevoir la manière dont se tissent à présent les réseaux de communication, d'échanges et d'influences entre jeunes de différents pays, unis par une pratique commune. Cette recherche cherche ainsi à décrire la complexité des flux culturels circulant entre le local et le global et à réfléchir sur l'homogénéisation et l'américanisation de la culture mondiale.

La présente thèse possède ainsi deux objectifs principaux. Le premier est de cerner le processus d'appropriation culturelle à l'œuvre dans le graffiti hip-hop de Montréal et de São Paulo. Pour ce faire, je procéderai à la description ethnographique du graffiti hip-hop dans ces deux villes des Amériques. Subséquemment, je les comparerai et ferai ressortir ce qui les unit et ce qui les distingue. Cet exercice me permettra alors d'identifier certaines variables clés pour

comprendre le fonctionnement de l'appropriation culturelle dans le cas du graffiti hip-hop. Le deuxième objectif, qui découle du premier, est de réfléchir, à partir de ces deux terrains ethnographiques, aux théories de l'homogénéisation culturelle et de l'américanisation afin de tenter de mieux comprendre le fonctionnement des flux culturels transnationaux.

L'ordre de présentation des résultats sera donc le suivant. Après un premier chapitre consacré au concept de l'appropriation culturelle (chapitre I), le deuxième chapitre portera sur la méthodologie de recherche, (chapitre II). Un bref aperçu du hip-hop et du graffiti hip-hop sera par la suite proposé (chapitre III), avant de plonger dans les données ethnographiques recueillies sur le graffiti hip-hop à Montréal (chapitre IV) et à São Paulo (chapitre V). Dans chacun de ces chapitres, de nombreux aspects du graffiti hip-hop local seront détaillés. Il sera notamment question du contexte historique de l'émergence locale du graffiti hip-hop, des différentes formes et espaces pris par les graffitis, des sources d'informations et de diffusions employées par les graffiteurs, des liens sociaux entre ces derniers, des rapports entretenus entre les graffiteurs et quatre forces institutionnelles (administration publique, organismes communautaires, police et médias), du processus de production des graffitis et des liens entre le local et le mondial. À la description de ces deux localités suivra un chapitre consacré à leur comparaison (chapitre VI). Puis, pour clore la présente thèse, une synthèse de la comparaison et une vue d'ensemble des divers facteurs pouvant expliquer les particularités de l'appropriation du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo seront présentées dans un chapitre intitulé « Retour sur l'appropriation » (chapitre VII), suivi par la conclusion.



# Chapitre I. **L'appropriation culturelle ou la construction locale d'une culture mondialisée**

« Le monde est devenu un vaste réseau de relations sociales et entre ses régions circule un flux de sens, de personnes et de biens »<sup>1</sup> avance Ulf Hannerz (1990 : 237), anthropologue suédois et penseur de la complexité culturelle. Ce réseau que Hannerz nomme également « l'écoumène global » (1992 : 218; 1998 : 7) s'est ainsi constitué suite à l'accélération des échanges culturels provoquée par le contexte actuel de mondialisation<sup>2</sup>. Quelles sont les conséquences pour la culture contemporaine de la multiplication des interconnexions et de la circulation de produits culturels à l'échelle planétaire ? Tel que l'explique Hannerz (2002 : 24), le raisonnement a priori est que la mondialisation est synonyme d'une homogénéisation culturelle globale où certaines pratiques et idées provenant de centres de l'Occident se répandent à travers le monde et anéantissent ainsi les autres alternatives possibles. Pour certains, cette culture universelle, portée par l'économie occidentale et sa domination politique, serait synonyme de l'impérialisme culturel, de l'américanisation ou de la culture de consommation de masse (Featherstone 1990 : 2). Dans les faits, cette culture universelle existe-t-elle ?

Les études de terrain jugeant les impacts de la mondialisation culturelle au niveau local montrent plutôt que celle-ci serait un terreau fertile non pas à une culture unifiée, mais plutôt à des cultures globales au pluriel (Featherstone 1990 : 10). De plus, la mondialisation n'engendrerait pas uniquement du semblable, mais plutôt à la fois du similaire et du différent (Warnier 1999 : 78-92). Ainsi, selon Roland Robertson (1995 : 27-28), sociologue et théoricien de la mondialisation, le débat sur l'unification culturelle ne devrait pas consister à déterminer si la mondialisation produit soit de l'homogénéité ou de l'hétérogénéité, mais plutôt chercher à comprendre comment ces phénomènes sont devenus tous deux caractéristiques de la vie contemporaine à l'échelle planétaire. Afin d'adresser cette question, l'important pour

---

1 Traduction personnelle

2 La « mondialisation » est comprise comme étant, à la fois, l'ouverture des marchés et la compression de l'espace-temps, possible grâce aux moyens de communication, de transport ainsi qu'aux médias actuels.

Robertson est de transcender le débat sur l'homogénéité versus l'hétérogénéité et plutôt d'examiner, en termes concrets, l'impact de la globalisation au niveau local ; ce qu'il nomme la « glocalisation ». L'historien Serge Gruzinski propose également de pousser plus loin l'analyse du mode opératoire régulant les échanges culturels :

« Une chose est de dire que les éléments et les êtres se mélangent, une autre de comprendre comment ces mélanges s'opèrent, s'ils sont équivalents les uns aux autres, si les procédures en sont similaires, les résultats et les effets semblables » (Gruzinski 2001 : « Avant-propos »).

Selon Gruzinski, il faut trouver « des moyens d'appréhender ces contextes et ces relations autrement qu'en les qualifiant de « fluides et dynamiques » » (*ibid* : 7). C'est en tenant compte de ces propositions élaborées par Robertson et Gruzinski que nous avons opté pour l'emploi du terme « appropriation culturelle ».

Le choix de ce terme découle d'une longue réflexion théorique. Différents concepts qui évoquent le mélange – comme le « syncrétisme », le « métissage », la « créolisation » et « l'hybridation » – ont préalablement été analysés et finalement considérés inopérants pour la présente étude. Dans l'optique d'alléger le chapitre théorique, ce parcours conceptuel a été inclus dans l'Annexe 1 et s'intitule : « Examen de quelques termes employés pour décrire la mixité en anthropologie : l'acculturation, le syncrétisme, le métissage, la créolisation et l'hybridation ». J'invite le lecteur intéressé par cette réflexion à s'y référer. Voici, néanmoins, une brève exposition des trois raisons principales ayant motivé mon choix.

D'abord, il s'agit d'un terme qui n'est pas empreint ni d'une signification biologique (contrairement à ceux de « métissage », « créolisation » et « hybridation »), ni d'une signification religieuse (syncrétisme).

Deuxièmement, contrairement aux quatre termes précédemment évoqués où le processus de mixité se comprend à un niveau collectif, le concept d'appropriation ancre le sens dans le rôle actif de l'acteur. À l'instar du concept du « bricolage » où, pour comprendre le fonctionnement de la pensée mythique, Claude Lévi-Strauss (1962) met l'accent sur l'acte

créateur du bricoleur, je chercherai à comprendre la mixité à partir du processus de transformation induit par ses agents.

Troisièmement, le choix du terme appropriation prend une pertinence particulière dans le cadre de cette recherche portant sur le graffiti, non seulement par le fait qu'il s'agit d'une pratique qui remet en question la notion de la propriété publique et privée<sup>3</sup> mais aussi par le fait que cette notion fait écho à une pratique artistique très employée au XXe siècle, notamment dans le Pop Art, mouvement artistique que l'on peut lier, à certains égards, au graffiti hip-hop.

## A. L'appropriation culturelle

Avant de présenter la forme que prend pour moi la notion de l'« appropriation », un retour étymologique s'impose ainsi qu'une mise en contexte de l'emploi de ce terme dans les sciences sociales.

### 1. L'étymologie

L'appropriation est un dérivé du verbe « approprier »<sup>4</sup> dont l'origine latine « appropriare » est fondée à partir de « proprius » (« propre »). À partir du XIII<sup>ème</sup> siècle, « approprier » est employé en français comme verbe transitif dans le sens de « rendre quelque chose propre, convenable (à un usage, à une destination) ». On dit, par exemple, « approprier son style à son sujet, son discours aux circonstances, les remèdes au tempérament du malade ». Le verbe s'emploie dans le sens d'« accommoder, accorder, adapter, conformer, proportionner ou mettre en accord avec ». Au XVI<sup>ème</sup> siècle, le verbe devient également employé de façon pronominale sous la forme de « s'approprier » et, aujourd'hui, il s'agit du « seul emploi usuel en

---

<sup>3</sup> Denyse Bilodeau fait référence à ce sujet à « l'appropriation illicite d'une surface » (Bilodeau 1993 : 27).

<sup>4</sup> Les définitions à la fois du verbe « approprier » et du nom « appropriation » sont basées sur les deux ouvrages suivants : *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française* (Rey [et al.] 2000 : 104) et *Le Grand Robert de la langue française* (Rey et Robert 2001 : 686).

français moderne avec « approprié » ». Le verbe prend alors le sens de « faire sien; s'attribuer la propriété de (une chose concrète ou abstraite) ». L'accent est mis sur l'action de prendre possession de quelque chose. La transformation de ce quelque chose n'est pas nécessairement sous-entendue. Par extension « s'approprier » peut prendre le sens péjoratif de l'« usurpation » ou du « vol ».

Quant au terme « appropriation », il apparaît au XIV<sup>ème</sup> siècle et est d'abord employé en médecine dans le sens « d'assimilation ». Au XVIII<sup>e</sup> siècle, en chimie, il signifie la catalyse. Aujourd'hui, son sens courant est lié à celui du verbe s'approprier en tant que « fait de s'approprier des biens ». Ce sens est repris dans la théorie marxiste où l'appropriation est définie comme « une forme fondamentale de l'exploitation de l'ouvrier par le capitaliste, qui s'approprie du travail non payé » (Grand Larousse universel : 587).

Dans les théories anthropologiques, postcoloniales et celles des *cultural studies*, le sens donné à l'appropriation explicite l'acte de prendre selon le rapport de force dominant-subordonné et accentue, soit l'usurpation du premier aux dépens du second ou soit la reprise du pouvoir du subordonné vis-à-vis du dominant.

## 2. L'appropriation en tant qu'acte de prendre du dominant

En reprenant la logique binaire de l'appropriation marxiste, où l'accent est mis sur la domination du plus faible par le plus fort, et en accord avec la place centrale donnée à la notion de pouvoir par Michel Foucault, certains *post-colonial scholars*, notamment Edward Saïd avec « *Orientalism* », se sont servis du terme « appropriation » pour exposer les « vols » – tant au niveau de l'esthétique, de l'économie que du politique (Nelson 1996) – commis par l'Occident dans ses anciennes colonies pour fortifier sa puissance (Aschley et Plesch 2002).

En écho à l'inégalité du pouvoir entre ceux qui agissent et ceux qui subissent –« those who act and those who are acted upon » (Nelson 1996) –, exposée par les *post-colonial scholars*, l'« appropriation culturelle » est un concept utilisé en anthropologie pour aborder les situations où l'anthropologue (ou des membres de son groupe) s'accapare et met à profit des

connaissances ou des biens matériels provenant d'un Autre, attaché à un groupe subordonné à celui qui s'approprie (Welchman 2001). La définition de l'« appropriation culturelle » telle que fixée, en 1992, par l'Union des écrivains canadiens est la suivante :

« The taking – from a culture that is not one's own – of intellectual property, cultural expression or artifacts, history and ways of knowledge and profiting at the expense of the people of that culture » (Ziff, Rao 1997 : 1).

Les travaux sur l'appropriation culturelle portent, notamment, sur l'appropriation d'objets de diverses cultures associée aux pratiques muséales du passé, et réfléchit sur les actions à prendre, en particulier au niveau légal, pour l'empêcher ou corriger les erreurs qui ont été commises (Ziff et Rao 1997). Le rapatriement des objets se trouvant sous possession des institutions étatiques vers les communautés dans lesquelles ils avaient été pris à l'origine est une des stratégies trouvées pour résorber les effets jugés néfastes de l'appropriation culturelle.

### **3. L'appropriation du point de vue d'un dominé qui réagit**

Le deuxième sens dans lequel le terme « appropriation » est utilisé met l'accent sur l'action de prendre, effectuée par le subordonné ainsi que sur les stratégies adaptatives de celui-ci. Dans ce cas, c'est le subalterne qui est l'acteur de l'appropriation.

L'appropriation est ainsi employée par Dick Hebdige dans les *cultural studies* (a), par Michel de Certeau (b) ainsi que dans les théories postcoloniales (c).

#### **a. Dick Hebdige**

À la fin des années 1970, en Grande-Bretagne, dans le champ des *cultural studies*, Dick Hebdige (1979) étudie le fonctionnement de l'appropriation dans les sous-cultures (*subcultures*) *punk*, *mod*, *skinhead* et *teddy boy*. En jetant des ponts avec le concept de « bricolage », proposé

par Claude Lévi-Strauss (1962) pour expliquer le fonctionnement de la pensée mythique, ainsi qu'avec des références à la sémiologie, Hebdige décrit le jeune punk (et autre jeune urbain appartenant à une sous-culture) comme un agent créateur qui, tel un bricoleur, produit de nouvelles combinaisons de sens à partir du matériau limité auquel il a accès. Le déplacement sémiotique ainsi produit par l'appropriation devient pour Hebdige un acte subversif qui exprime à la fois une résistance face à la culture dominante et propose une voie alternative. Hebdige donne l'exemple suivant :

« In this way the teddy boy's theft and transformation of the Edwardian style revived in the early 1950s by Savile Row for wealthy young men about town can be construed as an act of *bricolage*. Similarly, the mods could be said to be functioning as *bricoleurs* when they appropriated another range of commodities by placing them in a symbolic ensemble which served to erase or subvert their original straight meanings » (Hebdige 1979 : 104).

#### **b. Michel de Certeau**

À la même époque, en France, en s'appuyant également sur la notion de « bricolage » ainsi que sur la linguistique, Michel de Certeau (1990), dans « *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire* », propose lui aussi une vision créative de l'appropriation – concept auquel l'auteur fait souvent allusion sous la forme de la « réappropriation », peut-être pour insister sur le jeu de modelage de l'appropriateur<sup>5</sup>.

Certeau cherche à découvrir, dans les « arts de faire » populaires, la logique des « pratiques d'appropriation » qui selon lui « mettent en jeu une *ratio* « populaire », une manière de penser investie dans une manière d'agir, un art de combiner indissociable d'un art d'utiliser » (Certeau : XLI).

---

<sup>5</sup> « Appropriateur » est un terme calqué de l'anglais « *appropriator* » et qui n'est pas reconnu par l'Académie française mais que je m'« approprie ». Pour faciliter la lecture, je ne le mettrai ni en guillemets, ni en italique dans le texte.

L'appropriation créative se retrouve par exemple dans l' « activité lectrice » où le lecteur :

« (...) insinue les ruses du plaisir et d'une réappropriation dans le texte de l'autre : il y braconne, il y est transporté, il s'y fait pluriel comme des bruits de corps. (...). La mince pellicule de l'écrit devient un remuement de strates, un jeu d'espaces. Un monde différent (celui du lecteur) s'introduit dans la place de l'auteur » (*ibid* : XLIX).

### c. Théories postcoloniales

L'auteur nigérien Chinua Achebe propose, dès les années 1960, de voir l'usage de l'anglais par les Africains comme un acte d'appropriation du langage du colonisateur qui révèle une adaptation émancipatrice et porteuse de pouvoir pour les anciens colonisés :

« I feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit its new African surroundings » (Achebe 1975 : 62).

Dans les théories postcoloniales, cette conception de l'appropriation où le subalterne est l'agent de l'appropriation et réagit, de façon constructive, aux influences externes est devenue son sens courant, tel qu'en témoigne la définition de l'« appropriation » proposée par Bill Ashcroft (2000) dans « *Post-Colonial Studies –The Key Concepts* » :

« Appropriation : A term used to describe the ways in which post-colonial societies take over those aspects of the imperial culture – language, forms of writing, film, theatre, even modes of thought and argument such as rationalism, logic and analysis – that may be of use to them in articulating their own social and cultural identities » (*ibid* : 19).

Sans employer nécessairement le terme « appropriation », mais en suivant un schème de pensée similaire, certains auteurs, tel Homi Bhabha et Mary-Louise Pratt, ont mis l'accent sur le rôle actif, parfois subversif du subordonné dans les rapports coloniaux.

Bhabha souligne notamment le pouvoir potentiel des subordonnés chez qui l'insurrection est toujours latente. Par le biais de concepts comme *agency*, *mimicry* et *ambivalence*, Bhabha argumente que si le subordonné imite le dominant, il existe un décalage dans cette imitation (*mimicry*) qui peut glisser vers la moquerie (*mockery*).

À travers la notion de *transculturation*, l'attention de Mary-Louise Pratt porte pour sa part sur le rôle actif des subordonnés dans ce qu'elle nomme les zones de contact. Le sens donné au « *transculturation* » a connu un changement similaire à celui de l'« appropriation ». James Clifford (1997) dans « *Routes* » note l'évolution parallèle du sens de ces deux termes :

« Africa and Europe have been thrown together by destructive and creative histories of empire, commerce, and travel; each uses the other's traditions to remake its own. Pratt (1992 :6), following Fernando Ortiz and Angel Rama, calls such processes « *transculturations* ». Until recently in the West, *transculturation* has been understood hierarchically, in ways that naturalize a power imbalance and the claim of one group to define history and authenticity. For example, Africans using Europe's heritage were seen to be imitating, losing their traditions in a zero-sum game of acculturation; Europeans using African cultural resources appeared to be creative, progressive, inclusive modernists. Views such as those of Tamesir Dia suggest a more complex history of translations and appropriations » (*ibid* : 201-202).

Du fait que l'appropriation dans les zones de contact est un phénomène complexe et pas nécessairement unidirectionnel, Clifford suggère que le rapatriement des objets ne soit pas envisagé comme l'unique stratégie possible pour remédier aux conséquences du colonialisme :

« One of the most difficult areas of negotiation around tribal objects and colonial histories concerns repatriation. In contact perspective, the movement of objects out of tribal places into metropolitan museums would be an expected outcome of colonial dominance. (...). In contact zones, cultural appropriations are always



political and contestable, cross-cut by other appropriations, actual or potential. (...). Repatriation of tribal works is not the only proper response to contact histories, relations which cannot always be reduced to colonial oppression and appropriation. But it is a possible, appropriate route » (Clifford 1997 : 211).

Bien que la mouvance des flux culturels permette l'entrecroisement des appropriations entre l'agent dominant et le subalterne, l'anthropologue Hermano Vianna note que les revendications associées à l'appropriation ne vont pas dans les deux sens. Vianna illustre cette réalité avec le cas de l'appropriation du hip-hop par des jeunes maasai de Tanzanie, en particulier celle du groupe musical Xplastaz :

« (...) dans cette discussion sur l'occidentalisation, il existe des cas provenant d'encore plus loin, comme celui du groupe Xplastaz, dont certains de ses chanteurs et danseurs viennent de l'ethnie maasai de Tanzanie. Le groupe s'est « approprié » la tradition du hip-hop nord-américain, créant ainsi le phénomène du hip-hop maasai. Difficilement, une association représentant le hip-hop nord-américain aurait l'idée de faire un procès aux Maasai au sujet de l'appropriation de sa culture et de ses pratiques traditionnelles »<sup>6</sup>.

#### **4. Le concept de l'appropriation dans cette recherche**

Dans une perspective analogue à celle présentée ci-dessus, je me suis intéressée, dans mon étude sur des graffiteurs montréalais et paulistes, à comprendre l'appropriation du point de vue d'acteurs qui s'approprient un modèle culturel (en l'occurrence, le graffiti hip-hop) provenant d'un pays qui, en termes géopolitiques, se trouve dans une position dominante par rapport au leur.

---

<sup>6</sup> Version originale en portugais : « (...) casos ainda mais distantes do enfoque ocidentalizado que predomina nessa discussão, como o da banda Xplastaz, que tem entre seus integrantes cantores e dançarinos da etnia maasai de Tanzânia. A banda « apropriou-se » da tradição do hip hop norte-americano, criando o fenômeno do hip hop maasai. Dificilmente alguma associação representando o hip hop norte-americano conceberia a idéia de processar os maasai pela apropriação de sua cultura e práticas tradicionais », consulté sur Internet ([http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_news.php?page=10&id=96&language\\_id=1](http://www.gilbertogil.com.br/sec_news.php?page=10&id=96&language_id=1)), 19 février 2008.

Mon objectif, dans l'exploration du concept de l'appropriation est de comprendre plus en profondeur le fonctionnement de la mixité ou, comme le propose Serge Gruzinsky (1999), de « penser l'intermédiaire » ( *ibid* : 42 ) sous un angle opératoire. Un tel but n'est pas facilement réalisable, car « le phénomène du mélange (...) semble insaisissable dès que l'on entend dépasser les effets et la rhétorique qui l'enserrent » ( *ibid* 2001 : 2-3). Gruzinski ajoute que de comprendre le mélange est un défi de taille autant dans les sciences « molles » que « dures » :

«Les difficultés à penser le mélange ne sont pas propres au domaine des sciences sociales. Même un phénomène physique en apparence aussi simple que le mélange des fluides – auquel on se gardera bien de ramener le métissage des corps et des cultures – demeure, au dire des scientifiques, « un processus imparfaitement compris»» ( *ibid* 1999 : 42).

Gruzinski décrit cette dimension insaisissable du mélange comme « chaotique » et est d'avis que celle-ci échappe aux méthodes scientifiques d'appréhension du réel. Malgré cette mise en garde, l'ethnohistorien ne démord pas de l'intérêt à multiplier les recherches dans ce domaine :

« Complexité, imprévu et aléatoire paraissent donc inhérents aux mélanges et aux métissages. Ils possèdent, comme bien d'autres phénomènes sociaux ou naturels, une dimension chaotique. C'est pourquoi nos outils intellectuels, hérités de la science aristotélicienne, et mis au point au XIXe siècle, ne nous préparent guère à les affronter. Ce qui ne veut pas dire que nous ne puissions les étudier (...). Seule, probablement, une recherche collective peut répondre aux défis des mélanges et des métissages » (Gruzinski 2001 : 19).

En tenant compte du fait que le phénomène du mélange soit en partie inexplicable, existe-t-il néanmoins une manière d'appréhender celui-ci qui permette d'en esquisser la logique de son fonctionnement?

### a. **Logique de l'imitation?**

La première piste à explorer pourrait être celle d'une logique basée sur une reproduction parfaite dans le transfert de signes entre l'élément approprié ou le modèle et le produit de l'appropriation. Cependant, si l'on introduit comme prémisse qu'il n'y a pas de qualité inhérente à un objet et que le sens donné à celui-ci est nécessairement contextuel, l'hypothèse d'une appropriation prenant la forme d'une imitation complète ne peut être soutenue. L'élément initial serait plutôt nécessairement réinterprété, en fonction, notamment du contexte spécifique à l'appropriation. Je vous propose d'examiner cette idée à partir de trois perspectives différentes.

#### i. *Filtre*

L'appropriation pourrait être décrite comme un acte « filtre » puisque la matière appropriée passe dès le départ par une opération de filtrage. Alors que le mouvement brésilien de *l'antropofagia* prescrivait, dans le manifeste anthropophage de 1928, de consommer le tout, bon comme mauvais – le mauvais serait éliminé par le système digestif alors que le bon serait assimilé (Netto 2004) – des études sur la réception ont montré que tout ne fait jamais partie de la première bouchée<sup>7</sup>. Dans l'ensemble de ce qui compose la réception – de la perception à l'interprétation –, il est toujours question d'opérations sélectives. Le filtre fait partie de chaque individu et est composé de l'entremêlement inextricable du personnel, du culturel et du social. De plus, ce filtre se transforme au fil des expériences individuelles. Si l'on accepte l'omniprésence du filtre dans l'appropriation, la possibilité théorique qu'il puisse exister une copie en tout point identique à l'original s'envole.

#### ii. *Calque et carte*

---

<sup>7</sup> À ce propos, voir le résultat des recherches d'Elihu Katz et de Tamar Liebes sur la réception du feuilleton *Dallas* par des femmes du Moyen Orient (*The Export of Meaning : Cross-Cultural Readings of Dallas*, Oxford University Press, New York, 1990).

Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) rendent également compte de l'impossibilité d'une appropriation basée uniquement sur l'imitation avec les notions de « calque » et de « carte ».

L'action de reproduire par « les mouvements de déterritorialisation et les procès de reterritorialisation » (*ibid* : 17), ne conduit pas à la production d'un calque mais plutôt à une « capture de code (...) en prise sur le réel » (*ibid*) menant à faire une carte où l'imitant « crée son modèle et l'attire » (*ibid*). Pour Deleuze et Guattari, c'est donc essentiel de « toujours reporter le calque sur la carte » (*ibid* : 20). Voici comment ils expliquent les particularités de celle-ci :

« La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. (...). La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. (...). Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours « au même » »(*ibid*)

Si théoriquement l'imitation totale devient impossible, qu'en est-il au niveau empirique? Quel rôle joue l'*agencia* de l'appropriateur dans l'acte d'imitation? Serge Gruzinski nous en donne un exemple.

### *iii. Exemple de Gruzinski*

En reprenant certains éléments du modèle de reproduction de Deleuze et de Guattari (1980), on peut s'interroger sur la diversité des options qui s'offre à l'imitant au moment de la « capture de code ». Tel que le montre Serge Gruzinski dans son étude sur l'art mexicain après la Conquête, le niveau de similarité entre l'original et la copie est très variable. Si au départ, les artistes locaux ont su reproduire avec une étonnante fidélité l'art européen tel qu'il leur était montré par les Espagnols, avec le temps, les reproductions sont devenues de plus en plus métissées, mêlant l'esthétique européenne à celle de la culture autochtone, pour donner des produits telle la Vierge Guadalupe :

« À vrai dire, dès les premiers temps, la notion de copie s'est révélée extrêmement élastique, variant de la reproduction exacte, de la copie conforme, à l'interprétation inventive. Sur le plan technique, l'apprentissage de l'écriture a débuté par la réalisation de copies si parfaites que l'écart entre l'original et sa réplique était indécélable. (...). En matière de peinture, le constat est également sans nuance. Dès les années 1540, les peintres tlacuilos devinrent d'excellents copistes selon les normes européennes » (Gruzinski 1999 : 100).

« Les dynamiques mimétiques de l'occidentalisation, qui se sont déployées dans des environnements perturbés, imprévisibles et incertains, ont progressivement canalisé les désordres de la Conquête. Elles ont multiplié des effets de convergence, d'équilibre et d'inertie, qui ont produit à leur tour de nouvelles formes de vie et d'expression. Des traits de toutes provenances institutionnels, religieux, artistiques, juridiques ou économiques se sont alors agglutinés pour former des pôles stabilisateurs. C'est le cas du culte des images mariales, au premier rang desquelles la Vierge de Guadalupe, qui a occupé une place majeure dans la société coloniale » (*ibid* : 102-103).

L'appropriateur reproduit donc avec plus ou moins de fidélité le modèle original selon la place laissée à l'initiative personnelle dans un contexte donné. Pour comprendre l'appropriation, il faut donc tenir compte des transformations potentielles que l'appropriateur peut insuffler à la matière. Le processus de création semble donc faire partie de l'appropriation. Michel de Certeau en démontre l'importance dans son enquête sur les pratiques des consommateurs.

#### **b. Logique créatrice**

Tout comme Dick Hebdige, Certeau est inspiré par le concept lévi-straussien du « bricolage ». Il est d'avis que les « pratiques d'appropriation » ne peuvent se comprendre que si l'on tient compte de la présence de la créativité au sein des « opérations des usagers » (Certeau : XXXV) où « à la manière des Indiens » ceux-ci « « bricolent » avec et dans l'économie culturelle dominante les innombrables et infinitésimales métamorphoses de sa loi en celle de leurs intérêts et de leurs règles propres » » (*ibid* : XXXIV).

Sans écarter la possibilité que la cristallisation et la reconfiguration propre au produit de l'appropriation soient en partie le résultat d'un processus inconscient et collectif, tel que le suggère l'historien Peter Burke (2003), la proposition de Certeau (c'est-à-dire celle de prendre la créativité individuelle comme point de départ pour sonder le mode de fonctionnement de l'appropriation) est un projet davantage réalisable. Il nous faut alors tenter de comprendre sur quelles opérations se base la créativité individuelle de l'appropriateur. S'agit-il d'une logique axée sur les choix?

*i. Impasse d'une logique de l'appropriation basée sur les choix de l'appropriateur*

De nombreux théoriciens des échanges culturels – de Melville Herskovits jusqu'à Peter Burke – s'accordent sur un point : le résultat de l'appropriation est basé sur le choix de l'appropriateur d'accepter, de réinterpréter ou de rejeter les éléments qu'il cherche à s'approprier. Analyser l'appropriation serait alors tenter d'identifier dans le produit de l'appropriation ce qui correspond à chacun de ces trois choix et, à partir de ceux-ci, de tenter d'en extraire un mode de fonctionnement. Cependant, la transposition de cette catégorisation du mélange à la réalité mène systématiquement à une impasse. Celle-ci s'explique à mon avis par trois raisons.

Tout d'abord, aborder la mixité comme un tout divisible en traits ou éléments est hasardeux et peu prometteur, car le culturel semble plutôt constitué d'un ensemble complexe d'éléments interreliés impossible à réduire à une somme mathématique.

Deuxièmement, si on prend pour prémisse que la transformation est au cœur de l'appropriation, la possibilité d'accepter ou de rejeter un élément traduit mal le processus de l'appropriation.

Finalement, la catégorisation des éléments empêcherait de suivre la continuité de la transformation du processus de l'appropriation. Par exemple, si un élément ne semble pas présent dans le produit de l'appropriation à un certain moment, cela ne veut pas dire pour autant qu'il ne pourra pas apparaître plus tard. Expliquer son absence par le fait qu'il a été rejeté ne tient pas compte de la transformation en cours.

J'examinerai l'appropriation non sous l'angle des trois choix suggérés par l'anthropologie classique mais plutôt sous celui de la dynamique entre l'imitation et la création.

### c. **Dynamique entre l'imitation et la création**

Dans le but de mieux comprendre comment s'articulent l'imitation et la création dans le processus d'appropriation du graffiti hip-hop, je me tourne, à présent, vers l'Histoire de l'art où trois approches distinctes de l'imitation ont été identifiées dans les démarches artistiques occidentales depuis le XVIe siècle.

#### i. *Trois façons différentes d'entrevoir l'imitation pour être original*

En Occident, dans le domaine des arts, le rapport que l'artiste établit à la copie varie selon le sens donné à l'originalité. Essentiellement, deux approches peuvent être identifiées soit une première que l'on qualifie de classique et une deuxième que l'on dit moderne. Richard Shiff (1996) mentionne qu'une troisième attitude pourrait être distinguée qui correspondrait à celle du postmodernisme. Bien que chacune soit liée à une époque distincte, cela n'empêche pas leur coexistence contemporaine comme démarche artistique potentielle :

« Such categories have historical foundation, yet do not correspond to a natural evolution with a definitive chronological sequence. The modern does not follow necessarily from the classical, nor is the classical forever superseded; expressions of the classical position can be found in our present » (Shiff 1996 : 104).

- **Les Classiques**

Pour les Classiques, l'art naît de l'art, car la voie prescrite est celle de l'interprétation d'oeuvres antérieures. L'objectif n'est pas de copier mais de projeter une nouvelle lumière sur les sources d'inspiration tout en demeurant en continuité avec celles-ci. L'originalité repose

ainsi sur la capacité de l'artiste à réussir à extraire le meilleur de l'élément initial. Richard Shiff explique l'originalité du peintre italien Raphaël selon ces principes :

« Repetition, it seems, is not necessarily the enemy of genius. An artist can exercise creativity by acknowledging what is to be reiterated. (...) Raphael's choice of features worthy of the effort of his imitation makes him original in two senses. First, he creates particularly effective combinations, actually enriching the standard imagery with new, albeit hybrid forms derived from his multiple sources; classicists had a special term for this, calling it « invention ».

Second, Raphael imitates only the very best of all discernible qualities. If we presume that Raphael's antecedents did the same (...) then we understand that at least some element of the earliest artistic form necessarily passes into Raphael's art through a timeless process of genius recognizing, emulating, and re-creating genius » (Shiff : 107).

- Romantiques

La deuxième approche, dite moderne, est proposée au XIXe siècle par le romantisme. Contrairement à la position des Classiques pour qui la base d'une œuvre était les références préexistantes provenant de la collectivité, pour les Romantiques, l'œuvre artistique repose sur l'expression de l'individualité de l'artiste. L'originalité naît d'une introspection de ses sentiments et pensées et non d'une pratique de la répétition tournée vers la collectivité. Cette insistance sur l'individualité de la création peut entraîner une pratique où la recherche de l'originalité se fait davantage par la voie de l'instinct et de la spontanéité que par celle de la préparation et d'une approche plus cérébrale. Shiff (1995) résume cette différence en ces mots : « Le peintre académique ou traditionnel construit sa peinture, le peintre indépendant ou contemporain la trouve » (*ibid* : 71).

Si la reproduction en tant que moyen de fabrication de l'œuvre n'occupe pas la même place chez les Romantiques que chez les Classiques, celle-ci n'est pas pour autant complètement évacuée de la pratique artistique. Comme l'atteste l'article « copie » du Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts, son utilité en tant que moyen d'apprentissage demeure incontournable pour les académiciens du XIXe siècle :



« Par un retour à une conception plus vraie [de la copie], on a envisagé l'imitation exacte d'une œuvre de maître comme un moyen d'étude [...] les copies présentent une réelle importance pour l'éducation des artistes [...] il serait profondément regrettable de la voir [cette méthode d'apprentissage par la copie] de plus en plus abandonnée pour la vaine poursuite de l'originalité individuelle, avant la maturité de l'intelligence et avant l'expérience technique indispensable » (Shiff 1996 : 76).

- Les Postmodernes

En plus des approches classique et moderne, il en existe une troisième – qui à plusieurs égards fait écho à la première – où les stratégies de représentation utilisées remettent en cause l'existence même des notions de l'authentique et de l'original. Qualifiée par Richard Shiff (1996) de postmoderne, cette approche privilégie l'« appropriation », entendue comme étant l'inclusion dans l'œuvre artistique d'éléments préexistants ou externes<sup>8</sup>.

Si c'est au post-modernisme que l'on attribue l'éclatement conceptuel d'une pensée axée sur un centre et sur l'atteinte de la Vérité, on peut identifier en art, l'existence de cette troisième approche bien avant que ce courant théorique ne prenne forme dans les années 1970 en architecture et en philosophie.

Dès les années 1910, Marcel Duchamp, représentant du Dadaïsme, réagit au courant abstractionniste en peinture ainsi qu'à l'arrogance du milieu de l'art parisien de l'époque en amenant dans le domaine artistique des objets provenant de la culture matérielle industrielle. Duchamp attribue à ces œuvres le terme de « ready-made » dont la plus célèbre est l'urinoir qu'il rebaptise « Fontaine » en 1917.

Cette pratique prend toute son ampleur dans les années 1950 et 1960 avec le Pop Art, mouvement artistique britannique et américain dans lequel des objets liés à la consommation de masse (les bandes dessinées, les boîtes de soupe en conserve, les panneaux de signalisation

---

<sup>8</sup> Robert Nelson (1996) définit l'appropriation ainsi : « Its application to art and art history is relatively recent and pertains to the artwork's adoption of preexisting elements » (*ibid* : 118) (...) « For our purposes, « appropriation » is better confined to the visual arts and to contemporary modes of bringing the external into the work of art or simply making art art » (*ibid* : 120).

et les hamburgers) sont non seulement le sujet de l'œuvre, mais sont également souvent physiquement inclus sans transformation artistique apparente (Encyclopædia Britannica; Encyclopaedia Universalis 2004). En se basant sur « des matériaux et des images jusqu'alors négligés ou méprisés » (*ibid*) ce mouvement qui cherche à refléter la culture populaire a un grand impact sur la création artistique des années 1970 et 1980, notamment dans le néo-pop, courant mettant de l'avant « le factice, le superficiel, la copie, la citation, l'appropriation d'images et de styles » (*ibid*).

L'artiste ayant fait le plus parler d'elle dans les années 1980 en tant que « an appropriator of images » (Shiff 1996 : 109) est Sherrie Levine. Inspirée par les théories poststructuralistes, elle remet en question la notion de l'originalité et de la propriété notamment en basant ses œuvres artistiques sur la re-photographie de photographies d'Edward Weston et Walker Evans, deux photographes américains. Avec cette stratégie d'appropriation, Levine remet en question à la fois le concept de l'originalité individuelle propre aux Romantiques et l'imitation, tel que l'entendait les Classiques, en tant qu'acte par lequel l'artiste rend hommage au génie de ces prédécesseurs (*ibid*).

Si cette approche artistique se distingue des deux précédentes, la pratique de l'appropriation au cœur de sa démarche rappelle l'approche classique sous deux aspects : elle restaure le principe de l'imitation et met l'accent sur l'externe et le collectif et non sur l'individualité de son créateur, au point de produire des œuvres à l'allure impersonnelle et anonyme.

- Les graffiteurs hip-hop

En tenant compte des trois démarches artistiques présentées ci-dessus, à partir de quel rapport à l'imitation se fonde la création de graffitis hip-hop? L'originalité est-elle importante pour les graffiteurs et, si oui, par quelle démarche cherchent-ils à l'atteindre? Est-ce, comme chez les Classiques, par l'acte interprétatif d'œuvres antérieures? Est-ce davantage par l'expression d'une individualité « romantique »? Ou est-ce plutôt de manière similaire aux Postmodernes, par l'inclusion d'éléments préexistants qui renvoient à la culture populaire?

Je tenterai de répondre à ces questions tout en tenant compte d'une particularité de la démarche artistique des graffiteurs : l'apprentissage de la technique du graffiti – comme le maniement de la cannette, la compréhension du mélange des couleurs et des jeux d'ombre – est concomitant avec l'exploration du graffiti hip-hop en tant que médium d'expression artistique, tant au niveau de ces styles que des thèmes traités. Ainsi, contrairement aux artistes dont il est question dans les trois approches présentées ci-dessus, le rapport à l'imitation chez les graffiteurs est double puisqu'il fait à la fois partie du processus de l'apprentissage et de la démarche artistique.

#### **d. Mise en contexte de l'appropriation**

C'est à Franz Boas que l'on doit l'idée que les phénomènes d'emprunt sont soumis à des conditions liées aux particularités de la société réceptrice. Pour comprendre le processus d'appropriation, il apparaît, en effet, essentiel d'établir le plus de liens possible entre l'appropriation et le contexte dans lequel celle-ci se produit. La mise en contexte que je proposerai cherchera à comprendre l'appropriation du graffiti hip-hop dans l'espace, le temps et selon les rapports de pouvoir.

##### *i. L'espace*

Bien que le post-modernisme ait eu comme effet en anthropologie de mettre en doute une méthodologie holiste (Ingold 1996) qui consisterait à baser l'analyse anthropologique sur des divisions du réel en termes d'institutions, de systèmes ou d'organisations, celles-ci m'apparaissent néanmoins très utiles aux fins de mon projet. Ainsi, dans chacune des villes, je décrirai comment s'insère le graffiti hip-hop dans divers milieux sociaux – allant du local au global – et dans son environnement urbain. Je tiendrai aussi compte des rapports qu'entretiennent les graffiteurs avec le milieu économique ainsi qu'avec certaines forces institutionnelles (l'administration publique, la police, les médias).

*ii. Le temps et l'importance factuelle de certains individus*

Une contribution fondamentale de la théorie de l'acculturation est la suivante :

« Toute discipline traitant de l'homme qui néglige de tenir pleinement compte du facteur historique réduit donc sa portée dans la mesure où elle oublie un aspect fondamental de l'expérience » (Herskovits 1967 : 151-152).

Le réel n'étant jamais statique mais plutôt un enchaînement d'événements, l'analyse de l'appropriation serait incomplète si l'on ne tenait pas compte des circonstances dans lesquelles celle-ci a lieu.

Mettre l'accent sur l'importance d'une approche historique incite également à souligner l'influence de certains individus dans le cours des événements. Par leur talent artistique, leur charisme, leur qualité de communicateur, certaines personnes jouent un rôle prépondérant dans la réception et la forme que prend l'appropriation. Tel que le mentionne l'historien britannique Peter Burke (2003 :97), ces individus, qui ont un impact important sur l'appropriation d'un élément donné, peuvent être vus comme des « tradutores » (traducteurs). C'est en effet leur traduction qui deviendra souvent l'étalon de mesure pour l'élément approprié dans un milieu spécifique.

*iii. Les rapports de pouvoir*

Tel qu'abordé précédemment l'appropriation s'insère dans des rapports de pouvoir, par exemple au niveau géopolitique entre l'appropriateur et l'élément approprié, mais aussi entre l'appropriateur et divers acteurs présents dans le contexte local de l'appropriation. Je tenterai ainsi d'être sensible à divers niveaux de pouvoir, soit ceux entre graffiteurs ainsi que ceux entre graffiteurs et certains acteurs locaux faisant partie de l'administration publique, de la police et des médias.

### e. Vision proposée de l'appropriation

L'appropriation est composée de deux entités : la première est une personne ou une collectivité et la deuxième est un élément qui jusqu'alors était distinct de cette première entité. L'appropriation sous-tend l'action par laquelle la personne ou la collectivité fait sien cet élément qui lui était extérieur. L'appropriation rend implicite le rôle actif de la première entité ce qui permet de se référer à celle-ci par l'appellation d'agent.

L'appropriation peut être perçue comme un processus, c'est-à-dire un « ensemble de phénomènes conçu comme actif et organisé dans le temps » (Petit Robert 1967), qui repose sur une logique de construction créatrice, où se mêle imitation et création, et non sur une logique de réplique mécanique. L'appropriation se rapproche ainsi de la médiation, définie comme « un processus créateur par lequel on passe d'un terme initial à un terme final » (*ibid*). Cependant, contrairement à la médiation, l'appropriation n'aboutit pas à un résultat figé : elle est en transformation continue.

Pour que le concept de l'appropriation soit un outil efficace de description et d'analyse de la dynamique des échanges culturels, je tiendrai compte de deux niveaux d'analyse.

Le premier niveau de l'appropriation touche le domaine personnel et relève d'un niveau d'analyse *micro*. Ainsi, l'étude *micro* du processus de production de graffitis de style *hip-hop* (type de graffitis d'origine new-yorkaise et basé sur l'écriture de pseudonymes) se penche sur le domaine de l'apprentissage et de l'inventivité individuels.

Restreindre l'analyse uniquement à cette échelle ne tiendrait cependant pas compte de l'ensemble des forces qui, au niveau de la collectivité, forge l'appropriation. Ce second niveau, qui est néanmoins concomitant au premier, pourrait être qualifié de *macro*. Il s'agira donc à ce niveau de décrire le contexte d'insertion de l'agent et de l'élément de l'appropriation dans l'espace, le temps ainsi que les rapports de pouvoir. Cette analyse me permettra, en fin de parcours, d'élaborer un modèle reflétant les liens causaux entre certains paramètres – relevant du politique, de l'économique, de l'histoire et du culturel – et les particularités locales du graffiti hip-hop.

**f. Capacité de prédiction de l'appropriation**

Dans leur théorie de l'acculturation Melville Herskovits, Ralph Linton et d'autres avaient tenté de prédire les résultats des contacts culturels entre deux groupes. Les théories postmodernistes et poststructuralistes, pour leur part, ne s'y sont pas risquées – à part peut-être Ulf Hannerz avec l'élaboration du concept de créolisation, tiré de la linguistique, grâce auquel il montrait les rapprochements possibles entre le fonctionnement du phénomène linguistique de la créolisation et celui des échanges culturels de manière plus large.

Il serait simpliste de se donner comme objectif la découverte de lois ou de mécanismes grâce auxquels la prédiction de l'appropriation dans un contexte donné deviendrait la simple application d'un modèle. On ne pourra jamais réussir à tenir compte de tous les paramètres qui gouvernent un tel processus, ne serait-ce que par la difficulté qui réside dans le processus d'abstraction à partir d'histoires individuelles. Cependant, ce serait, me semble-t-il, une erreur de renoncer à une méthode inductive proposant certaines hypothèses d'ordonnement de l'appropriation d'éléments culturels précis. C'est ce que je tenterai de faire, dans le dernier chapitre, à l'aide des données empiriques de la présente comparaison, portant sur l'appropriation culturelle du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo.

## Chapitre II. Matériel et méthode

### A. Le milieu de l'enquête

#### 1. Les villes

Le terrain s'est déroulé à Montréal (Canada) et à São Paulo (Brésil). Même si ces villes ne sont pas de même taille – la population de Montréal est évaluée à 1,6 million<sup>1</sup> d'habitants vivant sur une superficie de 366, 4 km<sup>2</sup> (la région métropolitaine est de 3, 7 millions d'habitants<sup>2</sup> et sa superficie est de 4047 km<sup>2</sup>) et celle de São Paulo est de 11 millions d'individus<sup>3</sup> vivant sur une superficie de 1523 km<sup>2</sup> (la région métropolitaine compte 18 millions d'individus et sa superficie est de 8051 km<sup>2</sup>) – il s'agit, dans les deux cas, des centres les plus actifs de production de graffitis hip-hop pour leur région culturelle respective.

#### 2. Les informateurs

Les sujets de l'enquête sont des graffiteurs. À Montréal, ceux-ci se désignaient par les termes « *graffeurs* » ou « *writers* » alors qu'à São Paulo, ils se nommaient de « *graffiteiros* », d'« *escritores* » ou d'« *artistas* ». Dans le présent travail, j'emploierai le terme « *graffiteur* » pour faire référence autant aux *graffeurs* montréalais qu'aux *graffiteiros* paulistes. Ce choix se justifie par le fait, premièrement, qu'il s'agit d'un terme intermédiaire entre ceux employés dans chacun des deux groupes et, deuxièmement, parce qu'il est le seul terme reconnu par le dictionnaire *Le Petit Robert* (2007)<sup>4</sup>. Il faut cependant spécifier que le dictionnaire *Larousse*

---

<sup>1</sup> Consulté sur Internet ([http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MTL\\_STATISTIQUES\\_FR/MEDIA/DOCUMENTS/POPULATION\\_19%20MARS%202007.PDF](http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MTL_STATISTIQUES_FR/MEDIA/DOCUMENTS/POPULATION_19%20MARS%202007.PDF)), le 18 février 2008.

<sup>2</sup> Lors du dernier recensement (Statistiques Canada, 2001), la population était estimée à 3 426 350.

<sup>3</sup> Selon le dernier recensement (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2000), la population à São Paulo était de 10 434 252 habitants.

<sup>4</sup> « Graffiteur, euse, n. 1943 ; de *graffiti*. Bombeur, tagueur », p.1174.

(2006), reconnaît, en plus du terme « *graffiteur* »<sup>5</sup>, celui de « *graffeur* »<sup>6</sup> qui est souvent employé dans les textes écrits en français au sujet du graffiti au Québec et en France.

#### a. Les critères de sélection

Deux facteurs ont limité le choix de mes informateurs : la langue maternelle et l'âge.

Premièrement, avec l'optique de comprendre l'appropriation d'éléments culturels étrangers, j'ai choisi comme informateurs des graffiteurs qui n'étaient pas de nationalité américaine (provenant donc d'un pays autre que celui d'où est originaire le graffiti hip-hop) et dont la langue maternelle n'était pas l'anglais. Dans le cas de Montréal, les graffiteurs choisis faisaient partie de la communauté francophone (parents canadiens-français, emploi du français comme langue principale de communication, fréquentation de l'école en français, résidant au Québec<sup>7</sup> depuis le début de leur intérêt pour le graffiti hip-hop). Dans le cas du Brésil, les graffiteurs paulistes se devaient d'avoir pour langue maternelle le portugais.

Deuxièmement, j'ai choisi des informateurs majeurs, soit de 18 ans ou plus, pour éviter qu'ils aient à obtenir l'accord de leurs parents pour participer à mon étude, tel que l'auraient exigé les normes éthiques régissant le protocole de recherche. Les graffiteurs dont il est question dans les pages qui suivent ont dans la vingtaine ou la trentaine.

Dans chacune des deux villes, j'ai rencontré une quinzaine de graffiteurs, mais je n'ai entretenu de contacts soutenus qu'avec trois ou quatre d'entre eux. Parmi mes informateurs principaux, j'ai tenté de diversifier le niveau d'expérience dans chacun des deux groupes pour avoir des graffiteurs appartenant à diverses générations (dans le milieu du graffiti, quelques années suffisent à séparer une génération de la suivante).

Le milieu socio-économique ou le quartier de résidence n'ont pas fait partie des facteurs limitants. Quant au sexe des graffiteurs, j'aurais souhaité inclure une fille graffiteuse au sein de

---

<sup>5</sup> « Graffiteur, euse n. Personne qui trace des graffitis sur les murs », p. 520

<sup>6</sup> « Graffeur, euse n. Personne, artiste qui réalise des graffs », p. 520.

<sup>7</sup> Les graffiteurs choisis en tant qu'informateurs pouvaient avoir commencé à graffiter dans une autre ville québécoise que Montréal.



mes informateurs principaux dans chacune des villes. Ceci n'a malheureusement pas été possible; à Montréal, par faute de candidate (la seule que j'ai rencontrée, nommée Her, était d'origine hispanique), à São Paulo, par manque de disponibilité de la graffiteuse que j'ai le mieux connue, Ana Clara. J'ai néanmoins pu l'interviewer et je fais référence à son témoignage à quelques occasions dans la section sur le graffiti pauliste.

#### **b. Le pré-terrain : la Mostra internationale de Santo André (août 2002)**

À l'été 2002, j'ai su que l'Office Québec Amérique pour la Jeunesse (OQAJ) avait le projet d'envoyer des graffiteurs québécois à un événement international de graffiti s'organisant à Santo André, municipalité comprise dans l'agglomération de São Paulo. J'écrivis alors au responsable du projet à l'OQAJ, Nicolas Diotte, lui demandant si ce serait possible pour moi de participer au projet en tant qu'accompagnatrice, traductrice<sup>8</sup> et vidéaste. À ma grande joie, ma proposition fut acceptée. Ceci m'amena à prendre part à diverses étapes du projet : les séances de préparation précédant le départ, le séjour d'une semaine à Santo André avec les graffiteurs québécois et une rencontre de retrouvailles, à l'automne 2002. Le groupe que j'ai accompagné était constitué de neuf personnes : sept graffiteurs, tous des garçons, et deux filles, une muraliste et une artiste. L'événement de graffiti se déroula à Santo André du 5 au 9 août 2002. Au programme, il y avait des forums de discussion portant sur des thématiques sociales liées au graffiti et au hip-hop, des spectacles de musique en soirée et deux jours entièrement consacrés à peindre des graffiti (une soixantaine de murales) sur une section de mur de 480 mètres de longueur. Parmi plus d'une centaine de graffiteurs provenant en grande majorité du Brésil, mais également du Chili et de l'Autriche, les graffiteurs québécois peignirent une murale sur une quinzaine de mètres.

---

<sup>8</sup> J'ai acquis de bonnes bases en portugais, lors d'un stage universitaire à l'hiver 2001, à l'Université Fédérale de Santa Catarina, à Florianópolis. À cet effet, je remercie sincèrement mon directeur de thèse, le professeur Robert Crépeau, ainsi que le professeur brésilien Theophilos Riofiotis pour l'organisation de ce séjour universitaire dont je garde de merveilleux souvenirs.

Dans les chapitres ethnographiques sur le graffiti hip-hop à São Paulo et à Montréal, je ferai référence à plusieurs occasions à cette expérience de la *Mostra* et proposerai des renvois à certaines sections de mon journal de bord de cette semaine (c.f. Annexe 4).



**Figure 1 : La murale peinte par les graffiteurs québécois à la Mostra de Santo André, août 2002 (Photo tirée du Magazine Graffiti n#11, 2002).**



**Figure 2 : Participants à la *Mostra* de Santo André devant la murale peinte par la délégation québécoise, août 2002 (Photo tirée du Magazine Graffiti n#11, 2002).**



**Figure 3 : L'anthropologue vidéaste filmant un graffiteur brésilien à l'oeuvre, *Mostra* de Santo André, août 2002 (Photo tirée du Magazine Graffiti n#11, 2002).**

### c. La procédure de recrutement

La procédure de recrutement s'est faite différemment à Montréal et à São Paulo, principalement pour des raisons contextuelles.

À Montréal, j'ai connu mes informateurs principaux dans le cadre du voyage à Santo André, en août 2002, qui m'a permis d'établir un rapport de confiance et d'amitié avec les graffiteurs québécois participant au projet. À l'été 2004, pour agrandir mon réseau de contacts parmi la communauté montréalaise du graffiti hip-hop, j'ai participé à une dizaine d'événements de graffiti organisés dans divers arrondissements de Montréal par l'administration municipale (notamment le Jam à Lachine) ou par des graffiteurs (Under Pressure, au centre-ville, rue Sainte-Catherine). Il est important de souligner que, si le graffiti hip-hop était associé, à ses débuts new-yorkais (dans les années 1970), à la marginalité et était produit illégalement, il s'est transformé, suite à sa diffusion mondiale, trente ans plus tard, en un langage pictural urbain d'envergure. Ainsi, à Montréal comme à São Paulo, il est fréquemment pratiqué légalement sur des murs autorisés par les municipalités ou par des propriétaires commerciaux ou résidentiels.

Quant à São Paulo, j'ai fait un premier contact avec quelques graffiteurs paulistes lors de la *Mostra* en août 2002, mais c'est vraiment à mon retour à Santo André, à la fin de 2003, que j'ai pu commencer à établir des liens avec certains graffiteurs avec l'aide de quelques informations données par la municipalité de Santo André et le *Centro de referência da juventude* (CRJ) au sujet de la tenue d'ateliers et de rencontres de graffiteurs. Mon réseau d'informateurs s'est ensuite agrandi en partie par l'effet « boule de neige » : un graffiteur me présentait à un second et ainsi de suite. J'ai aussi provoqué certaines rencontres, comme celle avec Binho, en entrant directement en contact avec lui.

## **B. Le certificat d'éthique, le formulaire de consentement et la confidentialité des données**

### **1. Le certificat d'éthique**

L'obtention du certificat d'éthique fut dans le cas de cette recherche une entreprise laborieuse. Afin de témoigner des obstacles que peut devoir affronter un(e) chercheur(e) quand l'objet de son étude ne respecte pas les frontières de la légalité, comme c'est le cas du graffiti hip-hop, je joins en annexe l'ensemble des démarches ayant été entreprises pour obtenir le droit de faire cette recherche (cf. Annexe 2). En bref, il fut convenu que mon terrain se déroulerait uniquement dans un contexte légal. Si l'objectif de ma recherche avait été de documenter l'illégalité au sein du graffiti hip-hop, cette contrainte aurait été lourde en conséquence, cependant tel objectif n'était pas celui de cette recherche tournée vers l'étude du processus d'appropriation du graffiti hip-hop dans un contexte transnational. Bien que ma préférence eût été de pouvoir suivre les graffiteurs dans leurs activités illicites, cette limite n'eut pas d'incidence sur les sujets abordés avec les graffiteurs. Ainsi, ce n'est pas parce que le terrain se déroula dans un cadre légal que les sujets portant sur l'illégalité dans la pratique du graffiti hip-hop furent occultés pour autant, comme en témoigne le contenu des prochains chapitres.

### **2. Le formulaire de consentement**

Tel que demandé par le protocole d'éthique régulant les recherches scientifiques de l'Université de Montréal, j'ai élaboré un formulaire de consentement écrit pour les graffiteurs ainsi que pour les autres individus ayant participé à ma recherche.

Cependant, ce formulaire pour les graffiteurs ne pouvait servir que lorsque celui-ci ne risquait pas d'être une barrière entre eux et moi, ce qui m'aurait placée, selon leur perspective, dans le camp de l'administration ou de la police, bref du côté de l'autorité. Tout au long du terrain, j'ai surtout investi mes efforts dans l'établissement d'un rapport de confiance avec mes informateurs. Je demeure convaincue qu'aucun certificat d'éthique ou autre formulaire de

consentement écrit n'a le poids d'un véritable rapport de confiance entre l'ethnologue et son informateur. L'importance accordée à ce rapport permet à mon avis de développer la confiance et l'intégrité, à la fois chez l'informateur et le chercheur. La nature de ce rapport pourrait se résumer ainsi : (1) l'informateur s'engage à communiquer son savoir avec honnêteté et au meilleur de ses capacités, alors que, pour sa part, (2) le chercheur essaie de transmettre, le plus fidèlement possible, les données qu'il recueille et tente, au meilleur de ses moyens, que la participation de l'informateur à sa recherche n'entraîne pas pour celui-ci de conséquences négatives.

### **3. La confidentialité des données**

Toute information concernant l'identité civile des graffiteurs a été conservée séparément des données de terrain. Quant aux enregistrements audiovisuels et à la prise de photo, j'ai toujours demandé la permission orale aux participants avant de les filmer ou de les photographier. Les choix de cadrage tenaient compte du désir du graffiteur d'être identifiable ou non.

## **C. Méthode et techniques de la cueillette de données**

### **1. Les entrevues et l'observation participante**

La méthode employée tout au long du terrain repose sur les bases méthodologiques traditionnelles en ethnologie, soit l'observation participante, dans un contexte où l'étude se fait auprès d'un échantillon restreint d'informateurs (j'ai établi des liens soutenus avec une dizaine d'informateurs – graffiteurs et représentants municipaux).

Le contexte principal dans lequel j'ai pris contact avec des graffiteurs – notamment ceux qui sont devenus mes informateurs – est lors d'événements légaux de graffiti où je me présentais toujours avec mon caméscope et mon appareil photo. En me promenant le long des murs servant de toile aux graffiteurs, je demandais à ceux-ci l'autorisation orale de les filmer ou

de les photographier. C'est très souvent ainsi que je cassais la glace et que s'initiait le dialogue entre nous.

À ces premières rencontres faites dans le cadre de tels événements s'ensuivaient des rendez-vous avec un, deux ou un groupe de quelques graffiteurs dans le but de faire des entrevues, des graffitis ou pour que j'assiste à des ateliers de graffitis dirigés par mes informateurs (ce dernier exemple n'est arrivé qu'à São Paulo).

Bien que j'aie posé quelques questions aux graffiteurs lors des événements formels de graffitis, les entrevues de fond n'ont jamais eu lieu dans ce contexte. Celles-ci se sont plutôt déroulées en tête à tête, la plupart du temps dans des espaces publics (parc, café, centre communautaire). Il s'agissait d'entrevues semi-dirigées qui reposaient, à Montréal comme à São Paulo, sur un même questionnaire de base (cf. Annexes 5 et 6).

L'observation faisait partie intégrante de ma démarche lors des différentes rencontres avec les graffiteurs. J'ai tenté de suivre certains points d'ancrage préalablement déterminés (cf. Annexe 7), mais je me suis également souvent laissée porter par ce qui attirait mon regard.

Durant mon terrain ethnologique, j'ai tenté le plus possible de suivre les activités de mes informateurs de manière simultanée. Le temps et la fréquence de nos rencontres ont varié selon nos disponibilités respectives, selon le nombre d'événements ou de projets de graffitis en vigueur ainsi que de la qualité du rapport entre nous. Je dois également ajouter que le contexte du terrain a été très différent auprès des graffiteurs montréalais (une semaine de voyage passée avec mes informateurs principaux à Santo André et des rencontres sporadiques lors des deux étés suivants à Montréal) qu'auprès des graffiteurs paulistes (des rencontres plus ou moins nombreuses au cours de 6 mois consécutifs entre novembre 2003 et avril 2004).

## **2. Les outils d'enregistrement**

Trois différents outils d'enregistrement furent employés au cours de la recherche de terrain : le caméscope, le magnétophone et l'appareil photo. Je n'y ai cependant pas eu recours de la même manière et dans les mêmes proportions à Montréal et à São Paulo.

La différence principale entre ces deux terrains réside dans le support employé pour l'enregistrement des entrevues<sup>9</sup>. À Montréal, elles furent recueillies avec un magnétophone (support audio) alors qu'à São Paulo, elles furent filmées. Le contexte divergent de répression contre les graffiteurs dans les deux villes explique cette différence méthodologique. À Montréal, la vive répression policière m'a intuitivement menée à un enregistrement uniquement audio pour protéger l'anonymat des graffiteurs interviewés et ainsi favoriser un dialogue propice à la franchise. Par contre, à São Paulo, j'ai pu recourir aux enregistrements audiovisuels, car puisque les graffiteurs n'étaient pas la cible des policiers, ils ne craignaient pas de s'identifier et de témoigner devant la caméra des aspects légaux et illégaux de leur pratique de graffiti.

De manière générale, j'ai recueilli davantage de matériel enregistré à São Paulo qu'à Montréal. En tout, j'ai enregistré 13 heures en support audio et 17 heures en support audiovisuel (total de 30 heures) auprès des graffiteurs montréalais et 4 heures en support audio et 49 heures en support audiovisuel (total de 53 heures) dans le cas des graffiteurs paulistes. La décision de filmer tient à l'importance que prend pour moi l'audiovisuel comme moyen d'appréhender et de comprendre le réel.

Des photographies ont été prises lors des deux terrains ethnologiques, mais davantage à partir de l'automne 2003 (moment où je m'achetai un appareil photo numérique).

#### **a. Usage du caméscope**

Dès le début de mes études en ethnologie, je me suis intéressée aux films ethnographiques et y ai d'ailleurs consacré mon mémoire de maîtrise à l'anthropologie visuelle (Proulx 1999). Filmer ma recherche était donc pour moi l'étape naturelle suivante.

De plus, dans le milieu du graffiti hip-hop, la production d'images est importante à la diffusion des graffitis et à la reconnaissance des graffiteurs (magazines, livres et vidéos). Mes informateurs étaient donc intéressés à être filmés. Certains graffiteurs ont même récupéré mes enregistrements pour les inclure dans leur propre vidéo. À São Paulo, les graffiteurs espéraient

---

<sup>9</sup> Je distingue l'enregistrement audiovisuel des entrevues et des séances d'observation.

que je produise, à partir de ce que je filmais, un vidéo à grande diffusion. Dans tous les cas, les images que je récoltais devenaient une monnaie d'échange et très souvent justifiaient ma présence.

Le matériel audiovisuel recueilli a rempli trois fonctions. Tout d'abord, il a permis un échange entre les informateurs et moi puisque sur demande j'ai distribué aux graffiteurs une copie des images filmées. Deuxièmement, il a constitué une source notable d'informations dont j'ai extrait une partie de mes données. Finalement, grâce à ce matériel audiovisuel, je n'écarte pas la possibilité de réaliser un documentaire dans un avenir rapproché.

#### *i. Les événements*

J'ai filmé les graffiteurs lors d'événements organisés. La grande majorité de mon terrain s'est ainsi réalisé lorsque les graffiteurs peignaient dans un contexte légal. Je filmais alors caméra à la main, le déroulement des événements guidait avant tout ce que je filmais. J'essayais de suivre l'action, d'enregistrer les gestes, la progression des œuvres, le milieu ambiant, les éléments qui accrochent le regard et, lorsque je le pouvais, les conversations entre graffiteurs.

Cependant, je me suis rapidement rendu compte que par moment, il fallait absolument ranger la caméra et seulement regarder. La vision devient alors plus englobante que celle permise par le viseur. L'approche idéale m'a semblé celle d'équilibrer le regard entre le viseur, dont l'avantage est de magnifier certains aspects du réel, et l'œil nu, qui offre une vision d'ensemble des événements.

#### *ii. Les entrevues*

En ce qui a trait aux entrevues filmées à São Paulo, je montais la caméra sur un monopode. J'ai toujours utilisé le son du micro attaché à la caméra.

Le rapport entre l'intervieweur vidéaste et l'interviewé(e)



L'intervieweur que j'étais, avec l'œil droit dans le viseur, l'œil gauche sur mon sujet et les écouteurs sur les oreilles, se transformait en un genre de *cyborg* – mi-humain, mi-machine. Ainsi transformée, je rendais souvent l'interviewé(e) mal à l'aise au début de l'entrevue. Cependant, en étant attentive aux propos de l'interviewé(e) et en dirigeant adéquatement les questions, l'interviewé(e) prenait intérêt à l'entrevue malgré l'étrangeté du contexte ou la présence de la caméra. En général, les entrevues enregistrées – à l'aide du caméscope ou du magnétophone – ne duraient pas plus d'une heure pour éviter de trop fatiguer les interviewés.

#### **b. Usage du magnétophone**

Le magnétophone a été utilisé pour les entrevues avec les graffiteurs montréalais (pour être le moins intrusive possible dans un contexte où la répression policière était une menace constante) ainsi que pour enregistrer les débats entre les graffiteurs de Santo André lors de leurs réunions au Centro de Referência da Juventude (CRJ).

#### **c. Usage de l'appareil photo**

Les photographies ont été essentielles pour documenter non seulement la variété des graffitis dans les différentes villes, mais surtout pour constituer une banque de données pertinente à ma recherche. En plus des photos que j'ai prises, j'ai recueilli des photos de sites Internet spécialisés et des graffiteurs eux-mêmes.

### **3. Sources secondaires d'information**

#### **a. Les sites Internet**

Ces sources d'information m'ont été utiles principalement pour connaître plus en détail le travail de certains graffiteurs locaux ainsi que celui des graffiteurs les plus connus internationalement. J'avais comme ambition d'étudier, via les sites Internet dédiés au graffiti

hip-hop, le discours de la communauté du graffiti hip-hop ainsi que les réseaux de communication entre les graffiteurs au niveau local et international. Ces analyses n'ont cependant pas été faites dans le cadre de cette thèse, mais pourraient être l'objet de travaux à venir.

**b. Les intervenants**

À part les graffiteurs, j'ai aussi tissé des liens avec des responsables municipaux, deux à Montréal, trois dans le grand São Paulo (incluant Santo André et la ville de São Paulo) et un à Brasília, que j'ai interviewés. Les questions posées relevaient de l'historique des projets qu'ils avaient mis en place et cherchaient à comprendre leur point de vue respectif sur les graffiteurs. Ces intervenants m'ont souvent fourni des rapports et divers autres types de documents décrivant les projets municipaux visant les graffiteurs.

**c. Revue de la littérature scientifique**

J'ai tenu compte de l'ensemble de la littérature scientifique disponible sur le mouvement du graffiti hip-hop au Québec, au Brésil ainsi qu'aux États-Unis.

*i. Montréal*

Trois thèses de doctorat ont été écrites sur les graffitis à Montréal – toutes trois au cours de la décennie des années 1990 – dont deux d’entre elles traitent spécifiquement du graffiti hip-hop.

L’anthropologue, Denyse Bilodeau (1993), dont la thèse s’intitule « Sur le mur, il y a “un silence comme un cri à l’envers” : ethnographie d’un phénomène-graffiti montréalais » est la pionnière dans ce domaine. Tout comme dans sa monographie, *Les murs de la ville* (Bilodeau 1996), l’objectif de Bilodeau est de débusquer dans l’ensemble des graffitis montréalais, la « logique graffitique ». Bien que l’exemple du graffiti hip-hop y soit abordé, il demeure un genre parmi les autres. Les informations fournies sur ce type de graffitis demeurent partielles et comportent quelques écarts avec ce qu’on entend, aujourd’hui, à ce sujet<sup>10</sup>. Les travaux de Bilodeau sont néanmoins importants pour la présente étude, car ils situent les graffitis montréalais dans un contexte historique qui tient compte des influences artistiques provenant de l’Amérique du Nord et de l’Europe ainsi que des recherches consacrées au graffiti à travers le temps.

Les deux autres thèses sont parues quelques années plus tard. Leur sujet central est le graffiti hip-hop ce qui reflète l’explosion de ce genre de graffitis sur les murs de la ville depuis 1992.

La sociologue, Louise Gauthier (1998), est l’auteur de la thèse pionnière consacrée exclusivement aux graffitis hip-hop : « Writing on the run : The History and Transformation of Street Graffiti in Montreal in the 1990s ». Elle y décrit la montée du graffiti hip-hop à Montréal au cours des années 1990 et cherche à associer la transformation du paysage graffitique montréalais – qui passe d’une majorité de graffitis politiques à une majorité de graffitis signatures – à une reformulation de l’identité culturelle québécoise. Gauthier aborde également le graffiti hip-hop sous l’angle de l’appropriation de l’esthétique du ghetto ainsi que celui de la mondialisation de la culture. Finalement, la valeur de l’ouvrage de Gauthier réside dans

---

10 Denyse Bilodeau apporte des informations plus complètes sur le graffiti hip-hop dans l’article « Ma loi, mon nouvel emblème, la société des writers graffeurs » (Bilodeau 2006).

l'inclusion d'importants témoignages de pionniers du graffiti hip-hop tel Flow, Timer, Stack et Sike.

La troisième thèse de doctorat sur les graffitis montréalais, intitulée « Motivation in hip-hop graffiti culture : the site of tension between individual desire, peer influence and community space » (Rahn 1999), provient du champ de l'éducation. Tout comme dans sa monographie subséquente, *Painting without permission : hip-hop graffiti subculture* (Rahn 2002), Janice Rahn se penche, à partir de l'exemple du graffiti hip-hop, sur l'importance pour les adolescents d'évoluer dans des structures autres que celles des cadres institutionnels comme l'école. En se basant sur le témoignage de plusieurs graffiteurs vivant à Montréal, notamment Timer et Seaz, Rahn explore les trois thématiques suivantes : celles de l'espace public, de la communauté et du dialogue.

De plus, quatre mémoires de maîtrise portent, au moins en partie, sur les graffitis hip-hop montréalais, tous publiés dans les années 2000.

Le premier est celui de Johanne Picard (2003) : « La peinture murale à Montréal (1996-2001). Identification et analyse d'une production culturelle ». Provenant du département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, Picard dresse un vaste répertoire (plus de 200 photos) des peintures murales (dont certaines sont de style hip-hop) à Montréal entre 1996 et 2001. Picard décrit également en détail l'historique de l'implantation du graffiti hip-hop ainsi que l'édification du programme municipal portant sur ce type de graffiti.

D'une perspective anthropologique, Franck Le Coroller (2004) traite, dans « Les graffeurs de Montréal : penser la mobilité dans la construction du social », de la production et de la diffusion des graffitis sur les trains de marchandises à Montréal, sous les dimensions techniques, spatiales, temporelles et culturelles. Bien qu'ayant été, au départ, liés au mouvement hip-hop, les graffiteurs choisis pour cette étude adhèrent, à présent, à la tradition graffiti que des *hobos*.

Mylène Goulet (2004) s'intéresse, pour sa part, à la production graphique de tags à Montréal sous un angle sociologique, et base son analyse sur un corpus photographique. L'objectif de ce mémoire, intitulé, « Graffitis signés : analyse sociologique des tags à Montréal »,

est de décrypter les tags selon l'hypothèse qu'il s'agit d'une forme de sociabilité, notamment d'un « bricolage identitaire » (*ibid.* : 84).

Finalement, Geneviève Beauchamp (2005) – du département de littérature comparée de l'Université de Montréal – cherche à comprendre, dans « Le graffiti comme sous-culture contemporaine : pratique anarchique et marginale ou microcosme de la société moderne? », l'importance des liens existants entre le graffiti hip-hop et la culture établie, notamment, l'institution artistique. Beauchamp s'intéresse par exemple au rôle joué à Montréal par le Café Graffiti<sup>11</sup> dans la commercialisation du graffiti.

Certains mémoires traitant d'autres formes d'expressions artistiques associées au hip-hop à Montréal, particulièrement le rap et le breakdance, sont également des documents qui ont été consultés pour la présente thèse.

Il s'agit, premièrement, du mémoire en anthropologie de Marc-André Simard (2000), intitulé, « La culture hip hop comme exemple de la dynamique culturelle contemporaine » portant sur les raisons pouvant expliquer la popularité du mouvement hip-hop au niveau international. Simard consacre une partie de son analyse au cas du rap québécois.

Deuxièmement, Magdalena Schweiger (2004), « Appropriation locale d'un phénomène global : le rap montréalais » a adopté, par son étude sur le rap, un angle de recherche à plusieurs niveaux similaire à celui de la présente investigation.

Troisièmement, Hubert Léger (2005) s'intéresse dans « 'My Dance is Real'. Pratique et représentation du Breakdance à Montréal : Une façon de se repenser par le corps » aux facteurs ethnique et linguistique du break dance montréalais.

À part les thèses et mémoires universitaires, il existe également certains ouvrages qui permettent d'approfondir l'entendement du graffiti hip-hop dans un contexte proprement montréalais.

Tout d'abord, on se doit de mentionner trois recueils de photos des auteures Jeanne Demers, Josée Lambert et Line MacMurray (1987, 1988, 1989), *Montréal graffiti, Montréal*

---

<sup>11</sup> Le Café Graffiti est un local montréalais où les graffiteurs peuvent recevoir un appui d'intervenants pour tenter de vivre de leur art.

*graffiti bis* et *Graffiti et la loi 101*. Il s'agit d'ouvrages de référence pour connaître les différents types de graffitis présents sur les murs montréalais des années 1980.

Pour sa part, Aldina da Silva (1998), docteure en histoire biblique, propose dans *Échos des murs de Montréal*, un portrait général des graffitis montréalais des années 1990, notamment le graffiti hip-hop, et s'interroge sur ce qu'ils révèlent de la société contemporaine, particulièrement au sujet de la marginalité et de l'exclusion.

Finalement, par leurs écrits, trois auteurs extérieurs au milieu universitaire ont contribué, par leur point de vue respectif, à élargir le corpus de données. Il s'agit, premièrement, des intervenants jeunesse, Raymond Viger et de Luc Dalpé (1997), qui dans leur livre-témoignage, *Opération Graffiti* décrivent l'édification d'un projet dont l'objectif était de permettre à des jeunes graffiteurs de se faire reconnaître en tant que professionnels.

Deuxièmement, Paul 107 (2003), auteur très proche du milieu du graffiti hip-hop, écrit, à l'usage des intéressés, un mode d'emploi provocateur pour apprendre à maîtriser les rudiments de la pratique du graffiti, principalement dans un contexte illégal. On y trouve également onze entrevues avec des graffiteurs de New York, San Francisco, Montréal et Paris.

Avec « l'idée d'écouter », la peintre Marie Roberge (2004) propose, troisièmement, dans *L'art sous les bombes*, un portrait des jeunes graffiteurs hip-hop montréalais des années 2000, basé sur le témoignage de plus d'une vingtaine de graffiteurs.

## ii. São Paulo

Je n'ai recensé aucune thèse de doctorat ou de mémoire de maîtrise portant précisément sur les graffiteurs hip-hop paulistes. De plus, parmi les travaux ci-dessous mentionnés, aucun d'entre eux ne provient d'un département d'anthropologie.

L'auteur universitaire s'étant cependant le plus attardé à leur cas est Roaleno Ribeiro Amancio Costa (2000), du département de communication de l'Université de São Paulo, dans le cadre d'une thèse intitulée «La réception et l'esthétique des images graffitées dans les espaces de la ville de São Paulo ». Il est à noter que cette recherche doctorale est en continuité avec son

mémoire de maîtrise (Costa 1994), également consacré aux graffitis paulistes (le graffiti hip-hop n'en faisait pas partie), intitulée « Le graffiti dans le contexte historico-social comme œuvre ouverte et manifestation de communication urbaine »<sup>12</sup>.

L'objectif de Costa dans sa thèse est de chercher à comprendre le message des graffitis dans un contexte urbain et d'évaluer la compréhension qu'en a la population. Tout en survolant le graffiti de style hip-hop, Costa traite principalement d'un autre type de graffiti, particulier au Brésil, nommé *pichação* (cf. Chapitre V : 219). Les entrevues conduites avec onze informateurs, dont la grande majorité sont des *pichadores*<sup>13</sup>, ont été ajoutées en annexe de sa thèse.

En ce qui concerne le graffiti hip-hop, Costa aborde dans sa thèse les aspects suivants : l'importance de l'influence américaine, la proposition d'éléments expliquant les motivations menant des graffiteurs hip-hop à l'action, quelques différences entre graffiteurs hip-hop et *pichadores* et l'inclusion sociale des graffiteurs hip-hop.

Le seul autre travail universitaire traitant – partiellement – du graffiti hip-hop pauliste est un mémoire de maîtrise, provenant également de l'Université de São Paulo (Escola de Comunicações e Artes), intitulé « Graffiti : art en mouvement »<sup>14</sup>, écrit par Arthur Hunold Lara (1996). Dans ce mémoire, Lara, qui est lui-même graffiteur, brosse un tableau général de l'historique du graffiti à São Paulo, particulièrement celui des courants ayant précédé l'implantation du graffiti hip-hop, soit le graffiti figuratif. Il est également question de l'évolution de la *pichação*. Lara fait état de la montée du graffiti hip-hop et consacre quelques pages à la description de celui-ci, notamment à la description de son style graphique. Les informations fournies demeurent néanmoins fragmentaires et m'ont paru refléter l'état des connaissances sur le graffiti hip-hop à São Paulo au début des années 1990.

Il existe deux autres mémoires de maîtrise dédiés au graffiti à São Paulo mais qui, comme celui de Costa (voir ci-dessus), ne traitent pas du graffiti hip-hop.

---

<sup>12</sup> Traduction personnelle

<sup>13</sup> Un *pichador* est l'auteur d'une *pichação*.

<sup>14</sup> Traduction personnelle

Le premier, intitulé « Le vertige du regard : Manifestations graffitées et transformations dans la communication, dans l'espace et le temps urbains »<sup>15</sup>, écrit par Rosamaría Luiza de Melo Rocha (1992), s'intéresse au graffiti – notamment aux *pichações* – de l'angle de la communication et discute du sens à donner à ceux-ci dans le contexte de la « crise de la Pólis ».

Le second mémoire, écrit par César Sumiya (1992) et intitulé « Les cultures marginales et les graffiteurs » porte sur l'art subversif, principalement les graffitis produits par divers groupes de la marge des années 1970-1980 à São Paulo, tels les punks, les skinheads et les heavy metals. Sumiya aborde également l'origine et le développement de la *pichação* de gang.

Bien que São Paulo soit la ville où le graffiti hip-hop est le plus développé, il existe un nombre appréciable de graffiteurs hip-hop dans d'autres grandes villes du Brésil, notamment à Rio de Janeiro. Pour cette ville, deux travaux universitaires abordant le cas des graffiteurs cariocas peuvent être mentionnés.

Le premier est un mémoire de maîtrise, issu du département d'anthropologie du Musée national de l'Université fédérale de Rio de Janeiro, intitulé « Bricoleur de rue : une étude anthropologique de la culture *hip-hop* carioca ». L'attention de son auteur, Sandra Regina Soares da Costa (2002), porte sur les styles de vie et les visions du monde des membres de cette communauté. Elle y présente trois histoires de vie, notamment celle d'un graffiteur hip-hop.

Le deuxième est une thèse de doctorat, « La pédagogie du spray : ce qui fait un graffiteur, graffiteur », du département d'éducation de l'Université Pontificale Catholique de Rio de Janeiro. L'objectif de son auteur, Anderson Xavier Tibau Gonçalves (2006), est de comprendre la « raison pédagogique »<sup>16</sup> qui motive certains à devenir graffiteurs. La thèse se penche plus particulièrement sur le cas de sept graffiteurs.

À part les mémoires et les thèses universitaires mentionnés ci-dessus, il existe quelques ouvrages de référence, publiés dans les années 1990 et 2000, sur le graffiti pauliste. La place accordée à la tangente hip-hop varie selon les auteurs et les époques. La tendance générale est,

---

<sup>15</sup> Traduction personnelle

<sup>16</sup> De tous les travaux cités, cette thèse est la seule pour laquelle je n'ai malheureusement eu accès qu'au résumé. Je me vois donc limitée à citer le concept de « raison pédagogique », tel qu'il est mentionné dans le résumé, sans pouvoir l'explicitier davantage.



entre les décennies 1990 et 2000, d'axer de plus en plus l'analyse sur les graffitis associés au hip-hop. Ainsi, alors que dans *Grafite, Pichação*, de Célia Maria Antonacci Ramos (1994) et dans *O que é graffiti* de Celso Gitahy (1999), il s'agissait principalement de l'étude des graffiteurs ayant précédé la vague du graffiti hip-hop, les ouvrages, *A cidade ilustrada* de Marcio Scavone (2004), *Graffiti Brasil* de Tristan Manco, Lost Art et Caleb Neelon (2005) et *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos* dirigé par Sérgio Poato (2006) fournissent des informations détaillées sur le développement du graffiti hip-hop en terre brésilienne, principalement à São Paulo, et sur ses principaux artisans. Deux récits autobiographiques de chanteurs brésiliens de rap, *Pergunte a quem conhece: Thaíde* de César Alves (2004) et *HIP HOP: Consciência e Atitude* de Big Richard (2005) sont également des sources importantes de données pour comprendre l'implantation et l'essor du mouvement hip-hop brésilien et pauliste.

Finalement, l'ouvrage du politologue français, Olivier Dabène (2006), sur le mouvement hip-hop pauliste, *Exclusion et politique à São Paulo. Les Outsiders de la démocratie au Brésil* détaille la portée politique du mouvement hip-hop pauliste.

#### **d. Revue de presse et de magazines**

À Montréal comme à São Paulo, une recherche extensive des articles touchant le graffiti hip-hop, publiés dans les journaux et magazines d'information générale ainsi que dans des revues spécialisées de graffitis, fut conduite.

### **4. Les étapes de l'analyse**

Le défrichage des données a commencé à l'automne 2004. Je me suis d'abord intéressée à mes données recueillies à São Paulo. J'ai alors visionné l'ensemble du matériel filmé lors des 6 mois passés dans le Grand São Paulo et j'ai retranscrit les entrevues principales de 7 graffiteurs paulistes (Dimi, Tota, Binho, Os Gêmeos, Leonildo et Speto). L'étape suivante a été le découpage

des entrevues en diverses sections, en fonction des différents thèmes abordés par Dimi, Tota et Binho.

Dans un deuxième temps, j'ai employé la même méthode pour l'analyse des entrevues enregistrées à Montréal avec les graffiteurs suivants : Naes, Cheeb, Stare et Monk.e.

Ce n'est qu'une fois la première ébauche des deux chapitres ethnographiques sur Montréal et São Paulo terminée que j'entamai le chapitre de comparaison du graffiti dans ces deux villes.

Cette comparaison fit ressortir, non seulement des divergences dans les thématiques abordées, mais aussi, de manière générale, une autre manière d'entrevoir le graffiti hip-hop. Tout en ayant, par moment, le sentiment de comparer une pomme à une orange, j'ai néanmoins entrepris cet exercice comparatif, en tentant de respecter les différences fondamentales ayant ressurgi dans l'analyse séparée du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo.

## **5. Réflexions méthodologiques**

### **a. La mise en contexte de la comparaison**

Faire du terrain dans deux localités équivaut à vivre deux expériences distinctes, non seulement en raison de la culture vernaculaire unique à chaque endroit, mais aussi en raison de la possible différence du rapport entre l'anthropologue et ses informateurs. Voici deux exemples illustrant comment la dynamique entre les graffiteurs et moi peut avoir varié entre les terrains conduits à Montréal et à São Paulo.

Premièrement, je me demande combien le discours des graffiteurs a été teinté du fait que dans le cas de Montréal, j'étais de même nationalité et de même langue maternelle qu'eux, alors qu'à São Paulo, j'étais une étrangère du *primeiro mundo* (« premier monde »). Je me suis posé cette question à partir du moment où, au Brésil, un graffiteur m'a conseillé d'être prudente dans le choix de mes informateurs, car de par mon allure d'étrangère et ma grosse caméra, je pouvais passer pour une « gringa louca » (une étrangère folle) qu'on peut facilement

escroquer. Cette remarque m'amena à penser que si, à Montréal, aucun graffiteur ne m'avait fait une telle mise en garde, ce n'était probablement pas le fruit du hasard : en plus du fait que Montréal est une ville beaucoup plus sécuritaire que São Paulo, il allait de soi qu'étant moi-même une personne du coin au même titre qu'eux, je savais me défendre de la malveillance d'autrui. Cet exemple m'amena à penser que les présumés des graffiteurs montréalais et paulistes à mon égard devaient être assez différents. Mon statut distinct à Montréal et à São Paulo peut avoir ainsi joué dans le choix des sujets ayant été abordés par les informateurs ainsi que dans leur plus ou moins grande propension à m'en parler. Par exemple, on peut penser que le fait d'être étrangère ait mené les graffiteurs paulistes à éviter certains sujets que seuls d'autres Brésiliens auraient pu comprendre. En revanche, il se peut également que mon statut d'étrangère ait rendu mes informateurs brésiliens plus enclins à des conversations ouvertes à l'abri des jugements qu'aurait pu émettre un(e) Brésilien(ne). En suivant cette même logique, l'hypothèse inverse pourrait être émise au sujet de mes échanges avec les graffiteurs montréalais.

Deuxièmement, dans la conduite des entrevues, il existe une différence de taille entre celles conduites à São Paulo et celles faites à Montréal : le niveau distinct de mes connaissances sur mon sujet de recherche. Comme les entrevues avec les graffiteurs paulistes ont succédé à celles faites avec les graffiteurs montréalais, je peux aussi me demander si à partir des mêmes questions de base, je n'aurais pas amené les Paulistes à me parler de sujets autres que ceux abordés avec les graffiteurs montréalais dans l'idée inconsciente d'apprendre de nouvelles connaissances.

## **b. Filmer sa recherche**

### Les avantages

Un avantage principal des enregistrements audiovisuels durant le terrain est la quantité significative d'informations qui sont ainsi recueillies sur lesquelles on peut revenir ultérieurement. Lors de ces visionnements subséquents du matériel filmé, on voit souvent les moments enregistrés d'un nouveau regard. Dans mon cas, non seulement ai-je été attentive à

ce que disait (le verbal) et ce que faisait (le non verbal) l'informateur, mais j'ai aussi porté attention à ma participation en tant qu'intervieweuse et j'ai pris conscience de mes maladresses et de ma surdité ou de mon aveuglement plus ou moins prononcé aux pistes lancées par l'informateur. Finalement, c'est une manière de revenir sur son terrain que j'ai trouvée très prenante, car elle permet de revoir de nouveau les informateurs, de se rappeler de manière très vive leur personnalité, de sentir leur présence.

#### Les inconvénients

Dans mon cas, le visionnement exhaustif du matériel enregistré n'a pas été fait pendant le terrain, mais par la suite, lorsque j'ai pu transférer mon matériel en format VHS pour pouvoir l'écouter et retranscrire sans abîmer les cassettes ni les têtes de lecture de la caméra. Il n'y a donc pas eu de retour sur les entrevues pendant le terrain. Ceci est un inconvénient pouvant freiner l'avancement de la connaissance d'un sujet pendant l'enquête de terrain.

À ce niveau, sur le terrain, il est probablement plus aisé de réviser rapidement ses entrevues lorsque celles-ci ont donné lieu à la prise de note au lieu d'avoir été enregistrées. Ce retour immédiat sur les entrevues peut permettre de diriger les entrevues subséquentes de manière plus pertinente.

# Chapitre III. Quelques notions du hip-hop et du graffiti hip-hop

## A. Le hip-hop

### 1. Bref historique du hip-hop

Dans les années 1970, la restructuration économique qui affecte alors les États-Unis et qui amène, à la fois, la fermeture de nombreuses manufactures et le désinvestissement étatique dans les programmes sociaux a des conséquences néfastes sur les plus pauvres des grands centres urbains américains, notamment les habitants du South Bronx. Dans ce quartier délabré, où les gangs se livrent des guerres de territoire très violentes, les conditions de vie sont si difficiles que, dans l’imaginaire national américain, le South Bronx représente à cette époque « the primary symbol of America’s woes » (Rose 1994 : 191, note de page 29)<sup>1</sup>. Sa population – constituée en grande partie de Noirs Américains, Jamaïcains, Portoricains et Caribéens – y réside souvent depuis peu, suite à la relocalisation imposée par le « renouvellement urbain » (« *urban renewal* »), projet de la ville de New York ayant mené à la démolition de nombreux quartiers considérés par les autorités municipales comme étant des « *slums* » (bidonvilles)<sup>2</sup>.

C’est dans ce contexte que des jeunes du South Bronx, dont l’avenir économique semble dans une impasse (notamment par le fait qu’ils ont été formés pour des emplois dans un secteur manufacturier en perte de vitesse (Rose : 35)), se tournent vers le développement de leurs talents artistiques. Dans un milieu où les gangs imposent la loi du plus fort, un tel projet n’est cependant envisageable que s’il se fait à plusieurs. Le regroupement de cette collectivité artistique où, telle que le décrit Ulf Poschardt (1995), l’action criminelle est troquée pour

---

<sup>1</sup> Rose (1994) reprend le titre d’un article « A symbol of American Woes », New York Times, 6 octobre 1997, B18.

<sup>2</sup> Les informations comprises dans ce dernier paragraphe proviennent essentiellement du chapitre II « ‘All Aboard the Night Train’. Flow, Layering, and Rupture in Postindustrial New York » (Rose 1994 : 21-61).

l'action culturelle (*ibid* : 177) est attribué principalement à Afrika Bambaataa<sup>3</sup>, perçu comme le « parrain » (Bynoe 2006 : 3) du hip-hop.

Afrika Bambaataa, ancien membre de la gang des « *Black Spades* », s'investit dans la musique suite à la mort de son meilleur ami tué par une bande rivale. À partir des années 1970, il initie le regroupement de jeunes autour du partage non pas d'un territoire, mais de pratiques artistiques ayant initialement émergé séparément (Bazin 1995 : 20). C'est de cette nouvelle collectivité que naît le « hip-hop », expression culturelle qui réunit quatre formes artistiques – en musique (le rap et le dee-jaying), en danse (le breakdance) et en graphisme (le graffiti) – et qui contient également un ensemble de pratiques coutumières, un code moral et vestimentaire ainsi que des expressions linguistiques.

Voici trois hypothèses recensées au sujet de l'origine du terme « hip-hop »<sup>4</sup>.

Selon Fab 5 Freddy, un des pionniers du mouvement, c'est D.J. Hollywood, dans les années 1970, qui aurait été le premier à l'employer lorsqu'il faisait jouer des disques de musique. À cette occasion, D.J. Hollywood aurait eu l'habitude de scander : « To the *hip-hop* the hippy hippy hop and you don't stop » (Poschardt : 150).

Une seconde hypothèse est qu'il s'agit d'un terme employé depuis l'époque de Malcom X pour décrire les fêtes dansantes de la jeunesse que Bambaataa aurait redéfini pour y inclure l'ensemble des formes artistiques comprises dans le hip-hop (*ibid*).

Une troisième hypothèse est suggérée par Afrika Bambaataa : il aurait été lui-même l'instigateur de l'emploi de ce terme en donnant aux cartons publicitaires (« *flyers* ») annonçant une fête le titre suivant : « The Hip Hop Beeny Bop ». Au cours de la soirée, le MC Lovebug Starski aurait repris l'expression dans sa prestation : « Welcome to the Hip Hop Beeny Bop ! That's right ya'll hip hop till you don't stop »<sup>5</sup>. Starski aurait ainsi contribué à populariser

---

<sup>3</sup> Les deux autres acteurs principaux dans la formation du hip-hop sont D.J. Kool Herc et Grandmaster Flash (Bynoe, 2006 : 3).

<sup>4</sup> *Hip* serait dérivé de *hep*, qui veut dire « être cool » et « to hop », qui veut dire danser (Bazin : 17)

<sup>5</sup> Le MC (master of ceremony) scande des mots au rythme de la musique du D.J.. C'est de cette pratique qu'est né le rap.

l'emploi de l'expression « hip-hop »<sup>6</sup>. Selon la nation zulu<sup>7</sup>, association hip-hop fondée par Afrika Bambaataa, la date officielle de naissance du hip-hop serait le 12 novembre 1974. Le hip-hop aurait donc aujourd'hui plus de trente ans.

Pendant cinq ans, le hip-hop demeure un phénomène culturel circonscrit au Bronx. Puis, en 1979, les premières cassettes de musique hip-hop quittent le ghetto. La pièce musicale, « Rapper's Delight », de Sugar Hill Gang's connaît alors un succès commercial et ouvre la voie à la diffusion internationale de ce mouvement jusqu'alors local (Bynoe : xxiii et Poschardt : 193).

## 2. Détails sur le hip-hop

L'idéologie du hip-hop rejoint celle d'un humanisme général (Maxwell 1997 : 51) basé sur la paix, l'entraide, l'inclusion et s'opposant aux discriminations raciales et sociales. Pour Bambaataa, penseur influent du mouvement (Poschardt : 180), l'objectif moral du hip-hop est le suivant:

« Hip Hop Culture was created to be about peace, love, unity and having fun, in order to help people to get away from the negativity that was plaguing our streets (gang violence, drug abuse, self hate, violence among those of African and Latino descent). Even though this negativity still happens here and there, as the culture progresses, we play a big role in conflict resolution and enforcing positivity »<sup>8</sup>.

Ainsi, la valeur personnelle ne doit pas dépendre de son origine ethnique ou sociale mais de son attitude et de son talent artistique. Comme le mentionne Bambaataa, il existe encore au sein du mouvement une « négativité ». Le « gangsta rap » (Bynoe) – type de rap qui décrit la vie de rue, la violence et promeut l'ostentation des biens de consommation de luxe – en est un

---

<sup>6</sup> Dynamite J., consulté sur Internet ([http://www.zulunation.com/hip\\_hop\\_history\\_2.htm](http://www.zulunation.com/hip_hop_history_2.htm)), 20 février 2008

<sup>7</sup> Collectivité de jeunes du hip-hop fondée par Afrika Bambaataa, consulté sur Internet ([www.zulunation.com](http://www.zulunation.com)), 20 février 2008.

<sup>8</sup> Dynamite J., consulté sur Internet ([http://www.zulunation.com/hip\\_hop\\_history\\_2.htm](http://www.zulunation.com/hip_hop_history_2.htm)), 20 février 2008

exemple. Aux pratiques artistiques et à l'idéologie se greffent également des règles vestimentaires et un vocabulaire spécifique.

Les vêtements associés au hip-hop sont très amples (le pantalon aux jambes très larges est porté sous la taille) et certaines marques sont privilégiées. Quant au langage, l'argot du hip-hop est florissant<sup>9</sup>. Chacune des sous-disciplines a ses propres expressions, mais certains termes sont employés de manière plus générale. En voici trois exemples<sup>10</sup> : « *Homeboy ou homegirl* » (Ami(e) très proche); « *Phat* » (Excellent); « *Posse* » (Groupe d'amis).

### 3. Le hip-hop est-il une culture ?

Le hip-hop est-il une culture au sens anthropologique, tel que proposé par la définition classique d'Edward Burnett Tylor<sup>11</sup>? Pour les sociologues, le hip-hop est un exemple de sous-culture, car il est dépendant pour son fonctionnement d'une culture-mère. Michel Kokoreff (1992 : 32) souligne que la fragmentation interne du hip-hop fait en sorte qu'on ne peut pas associer cette sous-culture à un « mouvement collectif », mais, plutôt, à « une production sociale » d'« individualismes en mouvement recollés ». Cette définition de l'organisation du hip-hop me semble réductrice pour les participants du hip-hop et suggère la passivité de ceux-ci. D'ailleurs, les jeunes du hip-hop rejettent l'emploi de « sous-culture » (Maxwell : 52). Pour eux, le hip-hop est une culture à part entière. L'emploi du terme « culture » semble avoir pour fonction la valorisation du mouvement hip-hop aux yeux de ses membres ainsi que face à la société. Parler de « culture » hip-hop relève donc en partie du domaine politique puisque cela permet de rehausser le statut social du hip-hop.

---

<sup>9</sup> Il existe un dictionnaire réunissant l'ensemble des termes du hip-hop (Westbrook 2002) : *Hip Hoptionary: the dictionary of hip hop terminology*. Random House, New York).

<sup>10</sup> Les termes spécifiques au graffiti seront abordés plus loin dans le travail.

<sup>11</sup> La définition proposée par Tylor est la suivante : un « ensemble complexe incluant les savoirs, les croyances, l'art, les mœurs, le droit, les coutumes, ainsi que toute disposition ou usage acquis par l'homme vivant en société » (Bonte et Izard 1992 : 190).



L'anthropologue Hugues Bazin (1995 : 29) utilise pour sa part l'expression « culture hip-hop » et la définit comme « la maîtrise d'un art, un mode de vie, un discours, un état d'esprit ». Le sens qu'il donne à la « culture » est donc ainsi très large. Bazin suggère également la notion d'« espace culturel » : le hip-hop en France ne se situe pas entre deux cultures mais « dans un "entre-deux" qui forme un espace culturel en tant que tel » (*ibid* : 110).

Dans le cadre de l'anthropologie, il serait à mon avis plus juste de considérer le hip-hop non pas comme une culture, mais comme un ensemble de pratiques culturelles, un mouvement culturel ou, encore, une expression culturelle. Bien que le hip-hop propose des règles artistiques et des repères culturels, il ne s'agit pas d'une culture autonome : ses caractéristiques culturelles sont liées à la diaspora africaine et à la culture populaire américaine et donc à la culture afro-américaine (Bynoe : xv).

## **B. Le graffiti hip-hop**

Le mouvement hip-hop est surtout connu pour son volet musical, qui représente un marché économique de taille. Bien que le graffiti n'ait pas le même succès commercial que la musique hip-hop, il connaît aussi une diffusion internationale. Que l'on se trouve en Afrique du Sud ou en Thaïlande, à l'île de la Réunion ou au Sénégal, en Chine ou en Italie, en Israël ou à Montréal, il ne suffit souvent que de lever les yeux vers les murs de la ville pour y trouver des exemples de graffitis hip-hop. Comment s'est produite cette diffusion ? Commençons par présenter quelques repères historiques.

## 1. Bref historique du graffiti hip-hop<sup>12</sup>

### a. Les débuts

À partir du milieu des années 1960, à Philadelphie, deux individus écrivent abondamment leur pseudonyme, Cornbread et Cool Earl, sur les murs de la ville (Bynoe : 157). Bien qu'ils attirent l'intérêt de la presse locale, la célébrité de ces Philadelphiens est sans comparaison avec celle de leur confrère new-yorkais, Taki. En effet, l'origine du graffiti hip-hop est très souvent attribuée à un adolescent new-yorkais d'origine grecque, nommé Demetrius. À la fin des années 1960, Demetrius parcourt l'île de Manhattan pour son travail de coursier et laisse dans les lieux publics<sup>13</sup> où il passe l'inscription suivante : Taki 183; « Taki » étant son pseudonyme et « 183 » le numéro de sa rue. Bientôt, d'autres commencent à l'imiter en inscrivant leur signature à côté de celle de Taki, notamment Frank 207 et Chew 127. Taki passe à l'histoire lorsqu'un journaliste du New York Times l'interviewe et écrit, le 21 juillet 1971, un article intitulé : « 'Taki 183' Spawns Pen Pals ». La publication de cet article popularise cette pratique chez les jeunes new-yorkais. Le lieu privilégié pour inscrire sa signature est d'abord l'intérieur des wagons de trains. Le lettrage utilisé est simple jusqu'à l'arrivée à New York de Top Cat 126, un jeune de Philadelphie dont la signature est composée de lettres minces et collées les unes aux autres. Le style de Top Cat 126 est copié par les autres tagueurs et est nommé : « Broadway Elegant ». Par défi, les jeunes de Brooklyn transforment alors ce style en rendant l'assemblage des lettres plus fluides et en ajoutant des cœurs, des flèches et des spirales. Ce nouveau style devient le « Brooklyn style ». Le défi d'innovation est lancé. La transformation suivante est l'agrandissement des lettres et l'ajout de couleurs. C'est à ce moment que certains commencent à utiliser la surface extérieure des wagons. En 1972, Super Kool innove en posant, sur une bombe aérosol, un cap à diffusion plus large que l'original. C'est avec cet outil qu'il réalise le premier « *masterpiece* » :

---

<sup>12</sup> Les informations de cette section sont tirées en grande partie de l'ouvrage *Getting up : subway graffiti in New York* (Castleman 1982 : 52-66).

<sup>13</sup> Selon Bynoe, Taki aurait vu, sur les murs de la ville, la signature « Julio204 » et aurait décidé d'imiter ce dernier (Bynoe : 158).

« Armed with a so-altered can of pink paint and a regular can of yellow, Super Kool entered the 221st Street train yard and painted his name in thick pink letters and outlined them with a thin band of yellow. The resulting piece was somewhat sloppy and the letters were irregularly shaped, but it was the most colorful and impressive piece of graffiti that had been done on the subways. It created an immediate sensation with other writers » (Castleman : 56).

Phase II du Bronx reprend l'innovation de Super Kool et développe l'esthétique du *masterpiece* (cf. Chapitre III. : 62). Phase II crée le style des « bubble letters » et trouve des dizaines de noms pour nommer les variantes. Il se réfère, par exemple, au motif des lettres bulles avec des nuages, par le terme de « phasemagorical phantastic ». Le *masterpiece* en trois dimensions, « 3-D », est inventé par Pistol I de Brooklyn. En 1973, le premier wagon entier est peint par Flint 107. En 1975, IN crée une forme plus simple que le *masterpiece* à peindre sur les wagons. Il s'agit du « *throw-up* » : une signature en grosses lettres « bulles » avec peu de couleurs différentes. IN est devenu célèbre pour avoir réussi à produire dix mille *throw-ups* !

Depuis ses débuts, le graffiti est un continuum de transformations basé sur la réappropriation d'éléments culturels divers provenant de l'environnement et des origines culturelles des graffiteurs. Selon Ivor Miller (1994 : 161), le graffiti a été créé par les jeunes noirs et latinos des ghettos new-yorkais pour se rebeller contre l'assimilation. Il s'agirait ainsi d'un exemple de « creolization for cultural survival ». En se réappropriant, par le biais des graffiti, certains aspects de la culture dominante, ces jeunes ont pu maintenir une identité individuelle et collective. Si, d'une manière similaire au mouvement du « Pop Art », les graffiteurs ont réinterprété les images de la culture populaire, notamment dans les publicités, la télévision et les bandes dessinées, ils ont également puisé, de manière souvent inconsciente, dans leurs racines culturelles afro-américaines ou latino-américaines. D'après Miller (*Ibid* : 164-174), le graffiti peut être associé à une esthétique africaine, notamment par la juxtaposition de couleurs brillantes dans un ensemble rythmique. Il y aurait aussi une grande similarité structurelle entre les graffiti et les courtépintes afro-américaines. Les icônes catholiques, telles les auréoles, proviendraient des racines latino-américaines. Le fait que ces jeunes se soient approprié

l'espace public avec leurs graffitis pourrait, aussi, refléter la conscience politique et collective présente dans leurs communautés ethniques respectives.

Le graffiti hip-hop s'affiche pour la première fois dans le circuit des galeries d'art au cours des années 1970 à SoHo, puis de plus en plus au cours des années 1980 dans divers lieux d'exposition (Fun Gallery, Bronx Gallery Fashion Moda, Times Square Show) (Rose : 46).

Au début des années 1980, à l'instar des graffiteurs hip-hop, les artistes Keith Haring et Jean-Michel Basquiat graffitent dans les rues de New York. Tout en adoptant la logique du graffiti signature, tournée vers la promotion de son auteur et en étant adeptes de la culture hip-hop, Haring et Basquiat ne sont pourtant pas considérés comme étant des protagonistes de celle-ci, mais sont plutôt perçus comme des artistes ayant également été graffiteurs. Les graffitis de Keith Haring étaient figuratifs, souvent dessinés à la craie et représentaient, dans un style proche de la bande dessinée, des personnages aux lignes simples. Pour sa part, Jean-Michel Basquiat, graffita, pour un temps, des phrases, comme « Plush safe he think » et « Samo as an alternative to mindwash » qu'il signait de son tag « Samo » (i.e « Same old shit »).

#### **b. La diffusion du graffiti hip-hop**

Le graffiti hip-hop arrive en Europe grâce aux marchands d'art. En 1978, Claudio Bruni expose dans sa galerie de Rome des productions des graffiteurs Lee et Fred. Puis, en 1983-1984, Yaki Kornbilt, un marchand d'art hollandais organise à Amsterdam des vernissages de différents graffiteurs new-yorkais, dont Blade, Futura et Lady Pink<sup>14</sup>. Kornbilt monte également une exposition sur le graffiti au Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam. Ces expositions interpellent la fibre artistique des jeunes hollandais et Amsterdam devient la première ville européenne à développer une production locale de graffiti hip-hop. Le graffiti se répand rapidement dans d'autres grandes villes européennes.

Cette diffusion s'explique, en grande partie, par la popularité grandissante du mouvement hip-hop et de sa présence dans les médias de masse. À cette époque, les graffitis

---

<sup>14</sup> Lady Pink, Américaine d'origine équatorienne, est une des seules filles, avec Lady Heart, faisant partie des pionniers du graffiti hip-hop (Rose : 44).

hip-hop apparaissent dans des vidéos de groupes de musique hip-hop, ils sont le sujet d'un documentaire, *Style Wars* (1983), de quelques films<sup>15</sup> dont *Wild Style*<sup>16</sup> (1982) et *Beat Street* (1984), d'un livre *Subway Art* (1984) et de magazines américains, notamment IGT (International Graffiti Times). En 1987, Henry Chalfant, un des deux auteurs de *Subway Art*, publie avec James Prigoff un deuxième ouvrage, *Spraycan Art*, qui documente la diffusion du graffiti hip-hop dans le monde. Les villes représentées sont Londres, Bristol, Wolverhampton, Amsterdam, Eindhoven, Paris, Barcelone, Berlin, Brühl, Vienne, Copenhague, Sydney et Auckland. À cette époque, apparaissent également de nombreux périodiques « étrangers » sur le graffiti. Par exemple : *Bomber Magazine* (Pays-Bas), *Aerosol Art Magazine* (Angleterre), *Hype Magazine* (Australie) (Ferrell 1996 : 10). À Montréal, le graffiti hip-hop se développe à partir du début des années 1990. *Under Pressure*, la revue montréalaise de graffitis est publiée depuis 2001.

## 2. Détails sur le graffiti hip-hop

L'essence du graffiti hip-hop est basée sur la signature d'un pseudonyme contenant, en général, 4 ou 5 lettres. À titre d'exemple, voici le nom de graffiteurs de divers pays : Daze (États-Unis), Stare (Canada), Binho (Brésil), Cha (Espagne), Sino (France), Loomit (Allemagne), Kasino (Australie), Volt (Japon), Trase (Singapour), Falco (Afrique du Sud).

Le graffiti hip-hop est à la fois distinct du graffiti politique et des graffitis de gangs. Contrairement au premier, il ne s'agit pas d'inscrire, dans les espaces publics, des messages qui soutiennent une idéologie collective, mais de signer son nom de graffiteur. Deuxièmement, l'objectif du graffiti hip-hop n'est pas celui de la défense territoriale, mais plutôt, à l'instar de la publicité, celui d'être visible sur le plus grand territoire possible.

Le graffiti hip-hop est pratiqué par des adolescents ou des jeunes adultes, qui ont en général entre 12 et 30 ans, majoritairement de sexe masculin. Les graffiteurs se regroupent souvent en petites unités, auxquels les graffiteurs américains ont donné le nom de « crews ».

---

<sup>15</sup> Pour davantage d'informations sur les films associés au hip-hop, voir la section « Films » (Bynoe : 133-135).

<sup>16</sup> Pour plus de détails sur le film *Wild Style*, voir « Charles Ahearn : Wild Style » (Jaehne 1984) et « Wild Style : Hip-Hop in/as film » (Poschardt : 213-214).

Le graffiti hip-hop comprend, essentiellement, trois formes graphiques : le *tag*, le *throw-up* et le *piece*.

- Le *tag*

La première forme est le *tag* – terme anglais qui renvoie, en français, aux mots «marque» ou «étiquette» sur laquelle est écrit le nom du fabricant ou du propriétaire. Le *tag* est la plus petite forme de graffitis hip-hop, mais non la moins fréquente. Il s'agit d'une signature monochrome, produite en très peu de gestes, à l'aide d'une bombe aérosol ou d'un feutre. Pour mettre le tag en valeur, les surfaces choisies sont souvent de petites dimensions.



Figure 4 : Tag, Av. du Parc, Montréal, mars 2006.



Figure 5 : Tag de Dme, São Paulo, avril 2004.

- Le *throw-up*

La deuxième forme est le *throw-up* – de « throw it up » – soit l'idée de lancer ou de jeter le graffiti sur le mur. Il s'agit d'une forme de graffiti produite assez rapidement, en une ou deux couleurs, et composée de quelques lettres très arrondies. Les lettres dont est constitué un *throw-up* sont parfois une abréviation du pseudonyme du graffiteur. La surface couverte est plus grande que pour le tag.



Figure 6 : *Throw-ups*, Rue Hutchison, Montréal, juin 2008.



Figure 7 : *Throw-ups*, São Paulo, mars 2004.



- Le *piece*

La troisième forme est le *piece* de « *masterpiece* ». Il s'agit de la forme la plus complexe de graffiti hip-hop. Multicolore, le *piece* se fait le plus souvent dans un des deux styles suivants: le style *wildstyle*, caractérisé par l'imbrication des lettres, ou le style 3D, axé sur la tridimensionnalité des lettres. Le *piece* est parfois accompagné de formes iconographiques, principalement des personnages. Ceci est surtout le cas lorsque le *piece* fait partie d'une murale thématique.



Figure 8 : *Piece* de Pwoz de style *wildstyle* et personnage de Monk.e, Montréal.



Figure 9 : *Piece* de Mania, São Paulo, mars 2004.

## Chapitre IV. Être graffiteur à Montréal

### A. Portrait de Montréal<sup>1</sup>



**Figure 10 : Le centre-ville de Montréal vu du Mont-Royal.**

Au Canada, dans le sud-ouest du Québec, à la rencontre du fleuve Saint-Laurent et de la rivière des Outaouais, sur la plus large île<sup>2</sup> de l'archipel d'Hochelaga se trouve la ville de Montréal. Les villes de Toronto (Canada) et de New York (États-Unis) se trouvent respectivement à 556 km et 600 km de Montréal.

Le navigateur français Jacques Cartier s'y arrête, en octobre 1535, pour une journée, lors de son deuxième voyage dans le Nouveau Monde. Environ 1500 Autochtones, appartenant au groupe des Iroquoiens du Saint-Laurent, y vivent dans un village, entouré d'une palissade, qui

---

<sup>1</sup> Les informations historiques comprises dans cette section proviennent du portail électronique de la Ville de Montréal, de l'Encyclopédie canadienne Historica et de l'Encyclopaedia Britannica.

<sup>2</sup> L'île de Montréal est de 500 km<sup>2</sup> de superficie et de 50 km de longueur maximale.

compte une cinquantaine de maisons longues. Ce village, nommé Hochelaga<sup>3</sup> par les Iroquoiens, est construit sur le flanc d'une petite montagne de 200 mètres d'altitude auquel Cartier attribue l'appellation de mont Réal.

Cinquante ans plus tard, la nation iroquoienne s'est dissoute et lorsque Samuel de Champlain, fondateur de Québec, revient au site visité par Cartier, Hochelaga n'existe plus. Près des rives du fleuve Saint-Laurent, sur le site de la Pointe-à-Callière, Champlain nomme « Place royale » un lieu propice pour établir un poste permanent pour la traite des fourrures.

En 1642, Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve, secondé d'une quarantaine de colons, bâtit, à l'ouest de la « Place royale », sur la Pointe-à-Callière, une colonie missionnaire qu'il baptise « Ville Marie ». Un ensemble d'édifices sont érigés, dont une chapelle et un hôpital, entourés de fortifications pour se protéger des attaques des Amérindiens. Ville Marie – qui deviendra par la suite Montréal – compte 1500 habitants en 1672.

À partir de sa fondation, l'activité principale de Montréal est le commerce des fourrures. Port d'attache des coureurs des bois, des voyageurs et des explorateurs, c'est vers cette ville que ceux-ci dirigent les fourrures obtenues par leur réseau de traite.

Du fait de ne dépendre que d'une seule activité économique, la croissance de Montréal est lente jusqu'à ce que l'agriculture commence à se développer à l'extérieur des fortifications de la ville dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Après 1760, date à laquelle la Nouvelle-France est cédée à l'Angleterre, les anglophones remplacent les francophones dans le commerce des fourrures. En 1789, il y a 5500 habitants à Montréal. À partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la colonisation de l'intérieur des terres fait augmenter la population de la ville. En 1825, Montréal compte 22 591 habitants; en 1844, la population a doublé et se chiffre, à présent, à 44 591 habitants. Au XIX<sup>e</sup> siècle, 98% de la population est d'origine soit française ou soit britannique.

---

<sup>3</sup> Hochelaga signifierait « On y passe notre hiver », consulté sur Internet ([http://www2.ville.montreal.qc.ca/archives/democratie/democratie\\_fr/expo/montreal/hochelaga/index.shtm](http://www2.ville.montreal.qc.ca/archives/democratie/democratie_fr/expo/montreal/hochelaga/index.shtm)), 20 février 2008

Le développement économique de Montréal s'accélère entre 1850 et 1914, époque où le commerce devient florissant et où débute l'industrialisation. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Montréal est la métropole du Canada : son port est devenu le principal du pays et est au centre du réseau ferroviaire nouvellement construit. En 1900, la population montréalaise est de 270 000 habitants et grimpe à 467 986 habitants en 1911.

Cette période est aussi celle où arrivent à Montréal des Juifs de l'Europe de l'Est ce qui marque le début d'une immigration dont la provenance deviendra, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, de plus en plus variée.

En plus des secteurs du commerce et de l'industrie, celui des services prend de l'ampleur à Montréal au cours du XX<sup>e</sup> siècle, notamment en raison du développement des institutions financières, des universités et des sociétés d'ingénierie. Montréal perd cependant progressivement du terrain par rapport à Toronto et, à partir des années 1960, c'est cette dernière qui devient le centre économique du pays.

Au cours des années 1960-1970, Montréal se fait connaître sur la scène internationale par la tenue d'événements d'envergure, tels l'Exposition universelle en 1967 (Expo 67) et les Jeux olympiques d'été en 1976. C'est aussi à cette époque qu'apparaissent les gratte-ciel à Montréal dont les premiers datent de 1962 : la Place Ville-Marie, la Tour de la Bourse, l'édifice de la CIBC et le 630 René-Lévesque. Montréal se dote également d'un métro en 1966.

L'économie de Montréal repose aujourd'hui sur le commerce, l'industrie et les services. Elle se démarque notamment dans certains secteurs, tels que la recherche et le développement, les télécommunications, les pâtes à papier, l'aérospatial, les logiciels et les médicaments. Montréal est la métropole et le centre administratif du Québec.

Tout en demeurant une ville qui, par son organisation urbaine, son infrastructure routière et son architecture, est caractéristique de l'Amérique du Nord, l'héritage culturel français et l'immigration européenne du dernier siècle font de Montréal une ville qui, à certains égards, rappelle le Vieux-Continent. Montréal peut être considéré comme une ville carrefour entre les États-Unis et la France.

Aujourd'hui, la ville de Montréal, d'une superficie de 366,4 km<sup>2</sup>, a une population évaluée à 1,6 million<sup>4</sup> d'habitants. L'agglomération de Montréal<sup>5</sup>, qui s'étend sur 499,6 km<sup>2</sup> – et comprend, en plus de l'île de Montréal, quelques îles avoisinantes – a pour sa part une population de près de 1,9 million d'habitants. Quant à la région métropolitaine de Montréal<sup>6</sup>, de 4047 km<sup>2</sup> de superficie, elle réunit, avec ses 3, 7 millions d'habitants<sup>7</sup>, 47% de la population du Québec. Il s'agit de la deuxième plus grande région métropolitaine du Canada après celle de Toronto.



**Figure 11 : Rue Sainte-Catherine, Montréal, décembre 2006.**

---

<sup>4</sup> Consulté sur Internet ([http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MTL\\_STATISTIQUES\\_FR/MEDIA/DOCUMENTS/POPULATION\\_19%20MARS%202007.PDF](http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MTL_STATISTIQUES_FR/MEDIA/DOCUMENTS/POPULATION_19%20MARS%202007.PDF)), 20 février 2008

<sup>5</sup> Par agglomération de Montréal on entend l'ancienne ville de Montréal et l'ensemble des anciennes municipalités qui, depuis la fusion municipale de 2002, font partie de Montréal : « L'agglomération de Montréal est formée par les territoires de la Ville de Montréal, de la Ville de Baie-D'Urfé, Beaconsfield, de la Ville de Côte-Saint-Luc, de la Ville de Dollard-Des Ormeaux, de la Ville de Dorval, de la Ville de Hampstead, de la Ville de Kirkland, de la Ville de L'Île-Dorval, de la Ville de Montréal-Est, de la Ville de Montréal-Ouest, de la Ville de Mont-Royal, de la Ville de Pointe-Claire, de la Ville de Sainte-Anne-de-Bellevue, du Village de Senneville et de la Ville de Westmount », consulté sur Internet ([doc.unmontrealais.com/Decret1229-2005.pdf](http://doc.unmontrealais.com/Decret1229-2005.pdf)), 20 février 2008.

<sup>6</sup> « La région métropolitaine de recensement de Montréal se déploie sur près de 4 000 kilomètres, s'étendant de la municipalité de Saint-Jérôme au nord jusqu'aux limites des MRC de Roussillon et de La Vallée-du-Richelieu au sud et de Vaudreuil-Soulanges à l'ouest jusqu'à Lavaltrie à l'est. Elle regroupe 65 municipalités et couvre le territoire de cinq régions administratives, soit Montréal et Laval dans leur totalité ainsi qu'une partie des Laurentides, de Lanaudière et de la Montérégie », consulté sur Internet ([www.mamr.gouv.qc.ca/metropole/metr\\_port\\_regi.asp](http://www.mamr.gouv.qc.ca/metropole/metr_port_regi.asp)), 20 février 2008.

<sup>7</sup> Lors du dernier recensement (2001), la population était estimée à 3 426 350 (Statistiques Canada).

Les deux langues les plus communément parlées à Montréal sont le français et l'anglais. Dans la ville de Montréal, 69,4% de la population est francophone<sup>8</sup>, 16% est anglophone et 14,5% est allophone<sup>9</sup>. Dans l'agglomération de Montréal, le pourcentage de francophones est de 63,8%, celui d'anglophones est de 22,5% et celui d'allophones est de 13,7%. Après Paris, le grand Montréal est considéré comme étant la deuxième plus grande ville francophone dans le monde<sup>10</sup>.

À l'image du Canada, Montréal est une ville multiculturelle. Parmi les communautés ethniques les plus importantes à Montréal, on compte la communauté italienne (9,7%), haïtienne (3,5%), chinoise (2,8%) et grecque (2,1%). Les minorités visibles constituent dans la Ville de Montréal une population de 342 200 individus, dont 31,5% est noire, 15,5% est arabe et 13,3% est sud-asiatique<sup>11</sup>.

Le climat à Montréal est de type « continental tempéré » et est caractérisé par un grand écart de température entre les mois d'hiver et ceux d'été. En janvier, la température moyenne est de -9°C, alors qu'en juillet celle-ci est de 21°C. Les précipitations annuelles atteignent 940 mm (215 cm sous forme de neige).

## **B. Émergence du graffiti hip-hop à Montréal**

### **1. Paysage *graffitique* à Montréal dans les années 1980**

Cinq ouvrages font état des graffitis montréalais des années 1980, soit : « Montréal graffiti » (Demers 1987), « Montréal graffiti bis » (Demers 1988), « Graffiti et loi 101 » (Demers 1989) – signés conjointement par les auteurs, Jeanne Demers, Josée Lambert et Line McMurray – et « Sur le mur, il y a “un silence comme un cri à l'envers” : ethnographie d'un

---

<sup>8</sup> Il s'agit du pourcentage d'individus dont la langue parlée à la maison est le français (réponse unique).

<sup>9</sup> Individus dont la langue parlée à la maison n'est ni le français, ni l'anglais.

<sup>10</sup> Le paramètre déterminant est celui du nombre d'individus dont la langue maternelle est le français.

<sup>11</sup> Il s'agit donc de 21% de l'ensemble de la population de la Ville de Montréal.

phénomène-graffiti montréalais » (Bilodeau 1993)<sup>12</sup> ainsi que « Les murs de la ville : les graffiteurs de Montréal » (Bilodeau 1996)<sup>13</sup> écrits par l'anthropologue Denyse Bilodeau.

Décrits comme étant à la fois un reflet de l'identité francophone et nord-américaine de la ville (Demers 1987 : 9) les auteures de ces ouvrages mettent l'accent sur la variété et l'originalité des formes que prennent les graffitis montréalais dans les années 1980. Demers et *al.* relèvent notamment les thématiques de « l'amour évidemment, la vie, la mort, la condition des femmes, le fait français, les problèmes de l'immigré, le nucléaire, le terrorisme, la guerre, le racisme, le chômage, la politique internationale, etc. » (*ibid* : 14). Bien que ce soit surtout de ces graffitis dits « classiques »<sup>14</sup> dont il est question, les auteures mentionnent également la présence de graffitis « d'influence new-yorkaise », de « graffitis signés », de « graffitis signatures » ou de « trace-signature ».

#### a. Graffitis d'influence new-yorkaise

##### i. Zilon

Dans cette catégorie est placé un graffiteur nommé Zilon (Demers 1987 : 66, 111) très prolifique au milieu des années 1980 (Bilodeau 1993 : 201-204). En 1987, Richard Martineau, journaliste au *Voir*, décrit, les graffitis de celui-ci en ces mots :

« On voit ses graffitis un peu partout : sur les murs de la ville, dans les toilettes publiques, dans les bars. Évoquant les personnages androgynes de Cocteau, ses dessins aux lignes simples tatouent sur la brique et sur le béton des visages angéliques. Aux quatre coins de Montréal, là où vous vous y attendez le moins, il persiste à parfumer notre morosité de poèmes en aérosol. De grands yeux, l'arête

---

<sup>12</sup> La recherche de terrain menant à la publication de cette thèse date de 1989-1990.

<sup>13</sup> Les données exposées dans cette monographie reposent également en grande partie sur la recherche de terrain effectué en 1989-1990

<sup>14</sup> L'auteure définit le graffiti classique en ces mots : « texte-image relativement bref fait à la main ou au pochoir, exposé dans un style direct et dont le contenu est clair, qui revendique, dénonce, loue et vitupère au gré des circonstances sociales ou individuelles » (Bilodeau 1996 : 20).

d'un nez et des lèvres larges comme un bonheur tranquille : telle est sa signature »<sup>15</sup>.

Zilon se perçoit comme étant le graffiteur à Montréal qui a « déclenché les graffitis au-delà des mots » (Bilodeau 1993 : 203). En conformité avec les graffitis new-yorkais, Zilon produit des graffitis de marquage « identitaire » (*ibid* : 227) dans le but de faire circuler son nom et d'obtenir ainsi une reconnaissance personnelle. Cependant, comme l'intérêt premier de Zilon n'est pas l'écriture de son nom, mais la représentation iconographique (principalement de visages), il est plus aisé de l'associer à la démarche artistique d'un peintre-graffiteur comme Keith Haring – artiste dont il dit s'être beaucoup inspiré (*ibid* : 72-73) – qu'à celle des graffiteurs issus de la culture hip-hop. Un autre élément qui distingue Zilon du graffiti hip-hop est l'individualité de sa démarche. En évoquant le cas de Zilon ainsi que son contemporain Zep, Louise Gauthier précise :

« (...) the former were never part of a social network of graffiti writers. These individuals worked alone. They acted individually, then eventually made their way into the institution of art. (...) They were never part of a network of writers. They were never part of a writers' crew. They were never part of the graffiti writing culture and community " (Gauthier 1998: 91).

## ii. Graffitis liés au hip-hop

Parmi les graffitis dits d'influence new-yorkaise, en plus des graffitis de Zilon et de quelques autres graffiteurs, tels Zep, Zyk et G.B. (Bilodeau 1993 : 204), les auteures relèvent également des exemples de graffitis appartenant à la mouvance du hip-hop. Ceux-ci ne seraient pas éparpillés de façon aléatoire dans la ville mais seraient plutôt regroupés dans quatre espaces circonscrits.

---

<sup>15</sup> Consulté sur Internet ([www.artotheque.ca/arto-f/zilon.html](http://www.artotheque.ca/arto-f/zilon.html)), 20 février 2008



Le premier serait le mur de pierre de l'Hôtel Dieu qui longe le parc Jeanne-Mance. Dans « Montréal Graffiti », parmi les cent vingt-trois photos en noir et blanc de graffitis, on retrouve un *piece* de « Sean » (Demers 1987 : 43) photographié à cet endroit. Bilodeau mentionne que ce mur est « criblé » (Bilodeau 1993 : 143) de ce type de graffitis.

Bilodeau mentionne également la présence de graffitis liés au hip-hop à « l'effet tridimensionnel et composé de plusieurs couleurs » (*ibid*) à l'intersection de la rue Clark et du boulevard St-Joseph.

Le troisième espace occupé par les graffitis hip-hop serait la zone ferroviaire du quartier du Mile-End :

« Au niveau de la voie ferrée, on peut observer plusieurs graffitis (...). On dirait presque ce lieu en est un d'exercice graffitique à voir les tentatives de perfectionnement de *wildstyle* – consacré par des graffiteurs new-yorkais. Le lieu la nuit est d'ailleurs assez sûr; (...) aussi est-il possible pour un individu de passer plusieurs heures et s'exercer à parfaire son style. Ici à ce propos rien de concluant, que des esquisses ou « throw-up » : un RAP, un FRESH au contour blanc et à l'intérieur bleu et un B-BOYS, aux couleurs inversées. Si la facture de ces graffitis n'est pas convaincante, on peut toutefois dire que leur connaissance du vocabulaire en matière de graffitis l'est au contraire » (*ibid*).

Finalement, dans « Montréal Graffiti bis », Demers et *al.* s'intéressent aux « graffito d'intérieur » (Demers 1988 : 7) : une « contre-culture de plus en plus envahissante qui trouve sa légitimité dans l'underground » (*ibid* : 14) expliquent-elles, qui occupe, souvent par superposition, des espaces intérieurs, tels les murs des passages du métro ou les toilettes publiques. Parmi ceux-ci, on retrouve une grande proportion de tags, de mots provenant du vocabulaire du hip-hop, par exemple l'écriture du terme « toy » et de reproductions de noms de groupes rock, punk ou heavy metal<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Photos correspondantes (cf. Demers, 1998 : 32, 33, 68, 74, 75, 90, 92, 93).

Bilodeau mentionne à ce sujet le cas d'un tagueur de métro, actif à la fin des années 1980, qui avait découvert le graffiti à travers les films de « rap » (Bilodeau 1993 : 149). Diverses calligraphies sont employées dont une, propre à l'esthétique du tag américain, est la signature de son nom ou de son pseudonyme, exécutée en un minimum de mouvements et caractérisée par des lettres arrondies<sup>17</sup>. Une autre calligraphie employée, que l'on pourrait qualifier de gothique, est celle associée à des groupes de musique rock ou *hardcore*. Celle-ci est identifiable parmi les photographies de « Montréal bis » notamment dans l'écriture de « Graffiti » et d'« Agnostic Front » (Demers 1988 : 68, 74)<sup>18</sup>.

Si l'on se fie aux témoignages laissés par les auteures des cinq ouvrages préalablement cités, durant les années 1980, une grande concentration de graffitis hip-hop se retrouvait sous forme de tags à l'intérieur d'espaces publics. En cela, l'évolution du graffiti hip-hop à Montréal – que l'on pourrait ainsi qualifier de doublement *underground* au départ – rejoint celle du mouvement new-yorkais à ses débuts puisque, avant de s'afficher sur des espaces extérieurs, le graffiti hip-hop à New York commence par prendre de l'ampleur à l'intérieur des wagons de métro, tel que le décrit Patricia Conway (1973) :

« It started a couple years ago when some undistinguished felt tip scrawls appeared on the seats, walls and doors inside subway cars. Gradually it crept out onto the platforms until the entire wall of the 103rd Street Broadway station was covered with the stuff. By that time the modest felt tips were giving way to a bolder medium – spray can paints – and the scrawls were getting bigger, more colorful and increasingly stylized. Then one morning bleary-eyed straphangers did a double take as familiar trains rumbled into view completely transformed by the drips and swirls of « Strut 5 », « Sweet Skip », « King Kool 143 » and several hundred of their ego-tripping friends. What may be man's oldest form of graphic expression had mushroomed into New York City's hottest contemporary art movement : the graffiti explosion» (*ibid* : 25).

---

<sup>17</sup> Voir les pans de mur photographiés de la station de métro Snowdon (Demers 1988 : 32-33).

<sup>18</sup> Ces exemples rappellent l'esthétique de la pichação brésilienne ou des graffitis chicanos.

À Montréal, à cette époque, il ne s'agit cependant pas tout à fait de la situation décrite par Conway en 1973 à New York. Tout d'abord, l'intérieur des métros n'est pas évoqué par Demers et *al.* comme espace de prédilection pour les « graffito d'intérieur » de type « tag ». Deuxièmement, on retrouve au même moment à Montréal, dans quelques lieux extérieurs, des graffitis hip-hop plus élaborés que des tags.

iii. *Écart possible entre l'importance du graffiti hip-hop dans les rues de Montréal dans les années 1980 et ce qui est rapporté à son sujet dans la littérature*

De l'analyse des trois recueils de Demers et *al.*, l'existence d'un certain paradoxe peut être relevé dans le traitement du graffiti de type « new-yorkais ». Alors que les auteures notent dans *Montréal Graffiti* « l'abondance des graffiti signés ou graffiti d'artistes, tels les graffiti-fresques d'un Zilon » (Demers 1987 : 9), on ne retrouve sur un ensemble de 123 photos de graffitis montréalais répertoriés qu'une seule représentant le graffiti signé – celle du « *piece* » de Sean – et deux photos de graffitis de Zilon. Comment expliquer ce décalage?

Il s'agirait, peut-être, en partie, du résultat d'un choix idéologique. Cette hypothèse s'appuie sur une remarque faite par Demers et *al.* dans leur troisième ouvrage, *Graffiti et loi 101*, publié deux ans plus tard en 1989 :

« Ces derniers mois, il eût fallu être aveugle pour ne pas constater l'explosion sur les murs montréalais de graffiti privilégiant la question de la langue, tel qu'elle a refait surface après le jugement de la Cour Suprême du Canada et la proclamation par le gouvernement de la Loi 178 sur l'affichage commercial. (...) Il [le phénomène] nous révélait *in vivo* l'essence même du graffiti, son *être* contestataire saisi dans une dynamique qui se trouve en quelque sorte à lui redonner sa fonction première. Fonction subversive que la tendance ludique adoptée depuis bientôt vingt ans par le genre, un peu partout dans le monde, sous l'effet New York, semblait avoir pervertie. Ce qui se passe à Montréal montre qu'il n'en est rien » (Demers 1989 : 30-31).

Quant à Denyse Bilodeau, celle-ci décrit l'apparence des « graffitis-signés » comme de « facture peu convaincante » et emploie le verbe « cribler » pour mentionner la grande abondance de ce type de graffitis sur le mur longeant l'Hôtel-Dieu. À partir des mots employés par Bilodeau, il serait difficile de penser que celle-ci perçoive ces graffitis de manière entièrement positive.

Ces observations nous amènent à penser que les auteures étaient beaucoup plus favorables aux graffitis à contenu socio-politique qu'à l'ensemble des nouvelles formes de graffitis venues de New York et que celles-ci ont peut-être sous-représenté son importance dans leurs recueils photographiques.

Malgré cette possibilité de la sous-représentation des graffitis new-yorkais, toutes les sources convergent pour dire que les années 1980 ont été avant tout l'époque des graffitis socio-politiques à Montréal. On peut mentionner le témoignage de Denyse Bilodeau qui dans un article récent explique que lors de son terrain en 1989, elle avait « axé la recherche sur ce qu'il y avait sur les murs de l'époque : les graffitis classiques » (Bilodeau 2006 : 31, note de page 2) car le graffiti hip-hop – en particulier les tags – ne représentait « qu'une infime partie des graffitis de la ville » (Bilodeau 1993 : 97).

#### *iv. Les témoignages des graffiteurs*

Les premiers graffitis hip-hop font leur apparition à Montréal entre les années 1983 et 1984 (Ganz 2004 : 18), époque qui correspond à la première vague d'expansion du mouvement hip-hop à l'extérieur des États-Unis, notamment grâce à la diffusion internationale du film *Beat Street* en 1984.

Flow, le pionnier du graffiti hip-hop à Montréal le plus souvent mentionné par ses pairs, commence à taguer dans son quartier en 1983 sous le pseudonyme de « Checker T » (Gauthier 1998 : 94). À cette époque, il fait également du breakdance. La grande popularité du hip-hop l'amène par ailleurs à se désintéresser assez rapidement de ce mouvement culturel. Il reprend cependant la pratique du graffiti en 1993. La pause de près de dix ans que prend Flow dans ses

activités de graffiteur concorde avec l'histoire générale du graffiti hip-hop à Montréal<sup>19</sup>, tel que proposé par Nicolas Ganz, où suite à une première percée au début des années 1980, la présence de ce type de graffitis semble s'estomper à Montréal pour ne réapparaître en force qu'au début des années 1990 (Ganz : 18). C'est lors de cette deuxième vague de popularité que le graffiti hip-hop connaît une expansion considérable à Montréal. Timer, un graffiteur hip-hop contemporain de Flow, témoigne néanmoins du « changement de garde » qui s'opère entre les années 1980 et 1990 dans le style de graffitis prépondérant à Montréal, notamment du déclin du graffiti de type politique :

« Le graffiti politique c'était fort dans les années 1984-85. C'est plus fort partout. C'est des vieilles affaires sur les murs qui sont à veille de se faire beurrer par quelque chose d'autre » (Gauthier : 79).

Lors d'une entrevue téléphonique en juillet 2008 avec Seaz, un graffiteur contemporain de Flow et Timer, à la tête des productions Under Pressure (le magazine et l'événement annuel), celui-ci m'explique que durant les années 1980, même s'ils n'attiraient pas autant l'attention que les graffitis politiques, les graffitis hip-hop étaient présents à Montréal. Le graffiteur hip-hop le plus célèbre de cette époque se nommait Akira. Il aurait réalisé, notamment, une murale dans l'école Westmount qui, selon les informations de Seaz, existerait encore. Durant les années 1980, Akira a graffité non seulement à Montréal, mais également à Vancouver et à New York où il aurait rencontré le photographe de *Subway Art*, Henry Chalfant. Akira continue de faire des graffitis dans les années 1990, à Montréal, mais ne connaîtra pas la célébrité de d'autres graffiteurs peignant dans les années 1990, comme c'est le cas de Flow<sup>20</sup>. Malgré cela, pour Seaz, Akira est un des premiers vétérans du graffiti hip-hop montréalais.

---

<sup>19</sup> Je n'ai malheureusement eu accès à aucun témoignage de graffiteurs hip-hop ayant graffité de façon continue au cours des années 1980.

<sup>20</sup> Si Akira n'a pas su s'imposer comme graffiteur à Montréal dans les années 1990 ce serait, selon Seaz, en raison de ses nombreux voyages ainsi que du niveau technique et de l'esprit qu'il fallait avoir pour se démarquer à cette époque.

## 2. Graffitis hip-hop des années 1990<sup>21</sup>

La deuxième vague d'expansion du graffiti hip-hop au début des années 1990 prend rapidement de l'ampleur. Timer la décrit ainsi :

« Le graffiti signé a monté vite. Il y avait presque rien, puis un an boom! Ça commencé avec trois ou quatre groupes pas mal pesants : t'as Mersh<sup>22</sup> et Maink qui taguent toujours ensemble; t'as Sonic, Evil... » (Gauthier : 79).

Ces années nous sont contées à travers les souvenirs des graffiteurs pionniers de cette époque<sup>23</sup>. Flow explique qu'en 1991, il fait un voyage à New York et c'est alors qu'il découvre le graffiti hip-hop. Il revient à Montréal avec le désir de s'y dédier sérieusement. Flow commence à graffiter l'année suivante et fait son premier *piece* en 1993. C'est aussi grâce à un voyage à New York en 1990 que Timer découvre le graffiti hip-hop. Timer commence sa production de graffiti sur toile et fait ses premières œuvres illégales en 1993.

Selon les souvenirs de Flow en 1992-1993, il existait essentiellement deux *crews* de graffiteurs : DTC – DownTown Crew – fondé par Sike et un groupe de graffiteurs qu'il nomme le « Plateau » :

« They were basically strictly Plateau and DTC Crew, who lived near St. Laurent and St. Catherine, at Jeanne-Mance projects. That was basically the border of graffiti, was like St. Catherine, up into the Plateau, and maybe a couple of things downtown » (Paul 107 : 68).

Entre 1993 et 1996, d'autres *crews* importants sont créés dont, en 1994, SAT (Smashing All Toys) par Flow et THC (The Hard Crew) par Stack. En 1995 apparaît le *crew* TA (Team

---

<sup>21</sup> Les sites suivants montrent de nombreuses photos de la scène du graffiti hip-hop à Montréal dans les années 1990 jusqu'au début des années 2000 : <http://people.uleth.ca/~janice.rahm/graffiti.html> et <http://www.geocities.com/SoHo/Museum/6073/nicegraf.html>

<sup>22</sup> Mersh changera son nom à Stack

<sup>23</sup> Cette première génération comprend les graffiteurs Flow, Stack, Sike, Timer, Seaz et Simo.

Autobot), fondé notamment par Seaz. Le *crew* SVC<sup>24</sup> arrive sur la scène du graffiti montréalais en 1996.

Durant ces années d'expansion du graffiti hip-hop, un lieu de rencontre important pour les graffiteurs est l'ancienne usine désaffectée Redpath<sup>25</sup>, dans les environs de Pointe-Saint-Charles. Les graffiteurs s'y rendent non seulement pour s'adonner à leur pratique de la bombe aérosol, mais également pour se rencontrer entre eux. Flow donne quelques détails sur cet espace de socialisation :

« (...) there was a place in Montreal called Redpath, which is basically a place where all the writers could meet other writers in a friendly environment. It was an abandoned warehouse; there was a courtyard in the middle of the building, and you could bring your lunch, you could bring your radio, you could bring a stool. (...). Writers come in and go out, and you meet all the writers from Montreal there, basically » (Paul 107 : 73).

L'année 1996 est marquée par deux nouveautés dans le développement du graffiti hip-hop à Montréal.

La première est l'ouverture de la boutique « Cell Block », rue Ontario, à l'intersection de la rue Saint-Laurent, spécialisée dans le graffiti hip-hop, dont le propriétaire est le graffiteur C-Lock. Le « Cell Block » facilite l'accès des graffiteurs au matériel (canettes aérosol, embouts<sup>26</sup>, feutres) et aux informations (magazines, livres, vidéos). Cette boutique sera également un point de rencontre important pour la communauté des graffiteurs.

La deuxième nouveauté est qu'en 1996 ont lieu les deux premiers événements de graffiti à Montréal. Le premier, intitulé « Aerosol Funk », est une exposition de graffiti réunissant une douzaine des meilleurs graffiteurs montréalais, quelques danseurs de

---

<sup>24</sup> Naes explique « (...) les gars de Ville-St-Laurent, c'était SVC, c'était pour 124, le bus qu'ils prenaient je pense ».

<sup>25</sup> Consulté sur Internet (<http://jhroy.ca/el/bomb/seaz3.html>), 20 février 2008

<sup>26</sup> Le diamètre de l'embout de la canette règle le débit de peinture projetée de la canette. Les graffiteurs remplacent donc l'embout en fonction de la largeur du trait désiré

breakdance et trois dee-jays, dont le jeune A-Trak<sup>27</sup>. Cet événement, organisé au mois de mars par le graffiteur Seaz attirera environ 500 spectateurs. Via la couverture médiatique qui accompagne l'exposition, Seaz tente de rectifier l'information jusqu'alors véhiculée dans la presse au sujet du graffiti hip-hop, notamment pour le dissocier du phénomène de gangs de rue. Louise Gauthier, la première universitaire à dédier sa thèse de doctorat au graffiti hip-hop montréalais, écrit un texte explicatif d'une page pour accompagner l'exposition.

Lors de la couverture de presse de l'événement, le journal « The Gazette » rapporte les propos explicatifs de Seaz au sujet du graffiti hip-hop :

« It's not just vandalism » Seaz added. « It's an art form. It's part of a culture that included hip-hop and fashion and skateboards. We have rules. We don't trash cars or churches or private property. I do it for the fame. This gets me around» (Lazar 1996).

En collaboration avec Flow, Seaz met sur pied en août de la même année, sur les murs de l'ancien cinéma York<sup>28</sup>, un deuxième événement, nommé, cette fois-ci, « Under Pressure », qui connaît également beaucoup de succès. « Under Pressure » devient à partir de ce moment, un événement annuel organisé par Seaz et Flow qui se déroulera presque à chaque fois sur les murs extérieurs du bar « Les Foufounes Électriques », rue Sainte-Catherine Est, à l'est de la rue Saint-Laurent.

---

<sup>27</sup> D.J. A-Trak est un virtuose des tables tournantes. À 15 ans, en 1997, il gagne le championnat mondial des DJs (DMC World D.J. Championship).

<sup>28</sup> L'ancien cinéma York était situé rue Sainte-Catherine Ouest, au coin de la rue Bishop.





Figure 12 : *Under Pressure*, Montréal, août 2004.

L'événement a pris de l'ampleur au cours des années. En 2006, par exemple, 300 jeunes y ont participé: une centaine en tant que graffiteurs et le reste à titre de D.J.s, MCs, *b-boys/b-girls* et skateurs.

En 1998, la croissance du graffiti hip-hop atteint un niveau d'expansion qui se maintiendra dans les années subséquentes. Seaz et Flow lancent, en 1999, le magazine « Under Pressure », revue bisannuelle traitant principalement des graffitis de Montréal, du Canada et d'ailleurs.

Comment expliquer cette transformation du paysage graffitique au début des années 1990? Dans sa thèse de doctorat, Louise Gauthier émet l'hypothèse que ce virage est dû à une transformation du sentiment d'appartenance culturelle et identitaire au Québec. Dans la mouvance générale de la mondialisation, le graffiti hip-hop montréalais serait un exemple de production culturelle dont le sens va au-delà des notions traditionnelles de l'individu et de la collectivité au Québec :

« This (perhaps temporary) break in the production of street graffiti from a politically motivated activity to one based on the representation of the self seems to suggest a reformulation of cultural identity in Québec from the point of view of an emerging urban youth culture. Indeed, those who are producing signature graffiti are also creating small social networks (« *crews* ») independent of the larger collective ideals of cultural identity and nationhood in Québec » (Gauthier : 11).

Gauthier spécifie dans la conclusion de sa thèse :

« The current desinterest in the concept of national belonging is not specific to Quebec but part of a phenomenon we are witnessing worldwide" (*ibid* : 230).

Cette hypothèse sociologique peut être jumelée à un ensemble de facteurs circonstanciels ayant favorisé le développement du graffiti hip-hop à cette époque<sup>29</sup>. Deux de ceux-ci me paraissent capitaux.

Le premier est la montée en popularité de la musique rap à Montréal au début des années 1990 (Gauthier : 79), car au-delà de la musique et des paroles, le rap véhicule aussi l'esthétique et la culture du hip-hop, notamment celle des graffitis, qui se retrouve notamment sur les pochettes d'album musique et dans les vidéoclips de rap.

Le deuxième facteur est qu'à cette époque apparaît dans le paysage montréalais des *pieces* esthétiquement réussis réalisés par quelques individus talentueux. Ainsi, l'amélioration de la qualité graphique de ce type de graffitis peut avoir incité davantage de jeunes à en faire à leur tour.

## **C. Les débuts des graffiteurs montréalais**

### **1. Les récits**

Je commencerai par relater comment quatre jeunes québécois ont débuté dans le graffiti hip-hop. Ces récits individuels permettent de décrire, à la fois, en particulier, les premiers pas de quatre graffiteurs et d'entrevoir l'histoire collective des graffiteurs montréalais.

Trois phases se dessinent dans chacun de ces récits : les premiers graffitis, l'exploration et le décollage. L'ordre dans lequel les graffiteurs sont présentés suit un ordre décroissant d'ancienneté (Naes, Cheeb, Stare et Monk.e). La précision et la quantité d'information contenue dans ces récits ne sont pas toutes équivalentes. Par exemple, le récit de Monk.e est plus détaillé que celui de Stare.

---

<sup>29</sup> Malcom Gladwell (2000) se penche dans *The Tipping Point* sur ce phénomène du changement brusque similaire à une pandémie.

a. Naes



Figure 13 : *Piece de Naes à la Mostra de Santo André, août 2002.*

i. *Premiers graffitis*

Naes touche à la culture hip-hop dès le primaire. Vers six ou sept ans, il apprend à tourner sur le dos à la manière du breakdance; la première cassette audio qu'il s'achète est de musique rap, « Les Bad Boys ». Cependant, la pratique intensive du skate-board à partir de l'âge de huit ans ainsi que son manque d'intérêt pour les groupes populaires de rap, tel MC Hammer, l'amènent à se désintéresser du hip-hop pour quelques années et à s'identifier plutôt à la musique métal.

En 1992-1993, Naes, qui habite le quartier du Plateau Mont-Royal, au coin des rues Laurier et Papineau, voit les premiers tags et *throw-ups* de lettres « bulles » de Simo et de Stack (nommé Mersh à cette époque), deux graffiteurs qui habitent dans son quartier, mais qu'il ne connaît pas. Naes a alors quatorze ans.

À l'été de ses quinze ans, Naes commence à taguer, en général seul, à l'aide d'un marqueur. Il tente d'abord de faire comme d'autres jeunes qui « écrivaient le nom de leurs

groupes préférés [et] essayaient de refaire la calligraphie ». Puis, Naes opte pour un nom de tagueur, « Nish », qu'il choisit pour les lettres et sa similitude à Mersh, un des deux graffiteurs dont il voyait le nom. Naes explique :

« Je trouvais que les lettres étaient cool; parce que Stack il taguait Mersh. Je me suis inspiré un peu de ça. Ça ressemblait un peu parce que je ne savais pas quoi choisir comme nom ».

Au départ, Naes tague peu à l'extérieur :

« (...) je me suis trouvé un nom mais je ne taguais pas vraiment beaucoup dehors. Je n'avais pas vraiment beaucoup d'amis qui en faisaient ».

Cependant ce que Naes fait davantage c'est d'écrire son nom sur des autocollants (« stickers ») qu'il applique par la suite dans le métro et dans le parc où il fait du skate-board. « C'était peut-être plus facile » explique Naes « parce que tu n'as plus besoin de dessiner sur le mur, t'as juste besoin de le coller ».

## *ii. Exploration*

Pendant les trois années qui suivent – du Secondaire III au Secondaire V – Naes tague de temps à autre. Durant le Secondaire V, il commence à faire des croquis de *pieces* en s'inspirant des graffitis aperçus dans son quartier et sur les murs de son école :

« En Secondaire V, j'ai commencé à faire des pièces<sup>30</sup> sur papier sans jamais en avoir vu des vraies. J'avais juste vu des lettres ballounes peut-être deux couleurs mais rien de plus. Je n'allais pas non plus chercher dans le centre-ville où est-ce qu'il y en avait. J'y allais à peu près. Pis à mon école Zeck qui est là [Naes pointe en direction de Zeck qui se trouve dans la grande salle du Café Graffiti où a lieu l'entrevue], Zeck allait à mon école pis d'autres gars qui en faisaient, eux autres ils en faisaient beaucoup. Ils avaient déjà commencé à en faire dehors. On arrivait le lundi matin et ils avaient tout bombé l'école, dans les fenêtres et tout. Ils faisaient des *pieces* géants, tout croche avec de la peinture aérosol ».

À cette époque, Naes ne s'estime pas être assez bon tagueur pour sortir de l'anonymat et dévoiler son nom de tag aux graffiteurs de son école :

« Une fois, j'étais en train de taguer dans les toilettes pis un de ces gars-là est rentré.

- Eh c'est quoi que tu tagues ?

Je ne voulais pas leur dire parce que je trouvais que j'étais poche.

- Non, non, je ne tague pas, je ne tague pas ».

### iii. *Décollage*

Durant le cégep, Naes intensifie ses activités de tagueur. Il va au cégep St-Laurent, un lieu assez permissif à cette pratique. Naes explique :

« Il y avait plein de tagueurs qui allaient là, toutes les toilettes on avait le droit de faire des tags fait que c'était plein de tags. Pis tout de suite, là, c'est là que ça a commencé ».

---

<sup>30</sup> Naes francise à l'occasion le terme anglais *piece* (diminutif de *masterpiece*) en « pièce ». Cependant, cela ne m'a pas semblé être une pratique assez systématique parmi les graffiteurs québécois rencontrés pour employer à mon tour le terme « pièce » au lieu de *piece* dans le texte.

À l'automne 1995, Naes tague à la canette sur les rails de chemin de fer, puis, en janvier 1996, il commence à taguer dans les autobus, aux arrêts d'autobus et dans la rue. Puis, le moment tournant se passe au printemps 1996 lorsque Naes va voir Simo (un des graffiteurs dont il avait aperçu les tags quelques années auparavant) peindre alors que celui-ci fait une murale à contrat dans son quartier. Suite à cette rencontre, Naes est invité à se joindre au *crew* de Simo :

« C'était à la fin du printemps, au mois de mai '96 pis Simo il faisait une murale sur Laurier à côté de chez nous. Pis je suis allé le voir, je le connaissais. Pis on avait des amis en commun. Pis là :

- Ouais c'est ça, un tel m'a dit que tu tagues.

J'ai dit : ouais.

Il m'a demandé c'était quoi, il a dit :

- Ah c'est toi, c'est cool.

Fait qu'ils m'ont rentré dans le *crew*. Pis là je suis rentré dans BAT [le nom du *crew*]. Eux autres c'était vraiment dans les plus actifs. Fait que ça, ça m'a boosté au bout. Je me suis vraiment mis à sortir tous les soirs pour faire ça ».

Naes peint son premier *piece* en juin 1996, au premier mur légal, au garage, « Transmission A1 », dans la rue Papineau. Ces premiers *pieces* étaient composés de lettres très carrées, découpées en morceaux. Après avoir beaucoup tagué dans les rues et les voies ferrées au début de l'été 1996, Naes accompagne Stack, Zeck et Simo, tous membres du *crew* BAT, à un dépôt de trains de passagers. C'est lors de cet événement que Naes change son nom de tagueur de Nish à Nabe<sup>31</sup> :

« Je suis arrivée avec Stack, Zeck pis Simo, pis on est allé en bas du Redpath, t'as le Redpath pis il y a une ligne de chemin de fer à Pointe St-Charles où il y a des

---

<sup>31</sup> « Nabe » se prononce comme si le « e » final était un « i ».

trains de passagers, on faisait des trains de passagers pis il n'y avait pas grand monde qui en faisait dans ce temps-là. Le premier qu'on a fait c'est là. C'était cool, c'était bien sorti. Pis là, ce train-là, c'est le premier Nabe que j'ai fait. C'est là que j'ai changé de nom. J'ai changé de nom cet été-là ».

Une fois de plus le choix du nouveau nom est motivé par le défi de dessiner de nouvelles lettres :

« Parce que j'ai gossé avec des lettres. J'étais tanné de mon *h*. Dans ce temps-là, je voulais avoir un *b* dans mon nom. Fait que j'ai tassé le *i* pis j'ai mis un *a* pis un *b*. Le *a* j'avais aussi envie d'avoir un *a* ».

La pratique intensive de graffitis durant l'été 1996 permet à Naes de faire ses preuves et de se faire connaître. Lorsqu'il rentre au cégep à l'automne, il établit des liens avec d'autres graffiteurs du *crew* SVC de Ville St-Laurent :

« Pis quand je suis retourné au cégep à l'automne, au mois d'août, eux autres je leur parlais pas avant pendant l'année, on ne se connaissait pas pis là je suis revenu pis là c'était :

- ah oui, c'est toi, lui. C'est toi Nabe, ok on va se parler, il paraît que tu es bon pis tout ça ».

Cette notoriété nouvellement acquise amène Naes à redoubler d'effort pour être à la hauteur des graffiteurs plus expérimentés que lui :

« Fait que tout de suite, en deux, trois mois, je suis rentré dans la cour des grands sauf qu'il fallait que je bûche pas mal parce que je n'étais pas rendu à leur niveau non plus. Fait que j'ai vraiment beaucoup beaucoup dessiné pis ça n'a pas été long que j'étais quand même bon parce que j'ai peinturé pendant cet été-là ».



**b. Cheeb**

**Figure 14 : *Piece de Cheeb à la Mostra de Santo André août 2002.***

*i. Premiers graffitis*

Cheeb dessine et peint depuis l'enfance. Il grandit dans la région de Québec. À 17 ans, alors qu'il est en Secondaire V, Cheeb commence à s'intéresser au graffiti hip-hop, qui, à l'époque, est déjà pratiqué par d'autres à Québec. Alors que pour plusieurs autour de lui, l'engouement pour le graffiti va de pair avec l'exploration du breakdance et du rap, Cheeb lui n'a de curiosité que pour le graffiti et ne ressent aucune identification avec le reste du mouvement hip-hop alors en expansion. Pour lui, le défi est « de contrôler la canette ».

Les premières fois que Cheeb utilise une bombe aérosol, il est en compagnie d'amis qui, comme lui, dessinent depuis longtemps. Leur motivation n'est pas l'écriture de leur nom mais plutôt le désir d'employer une bombe aérosol et de peindre sur des murs extérieurs. Cheeb qualifie comme « absurde » ce qu'il écrivait au départ:

« (...) mettons qu'il y avait un poteau, je marquais « poteau ». C'était vraiment con. Plus tard on a compris que ça prenait un nom parce que les gens parlent de ce que tu fais ».

Cette période dure environ 2 ou 3 mois. Cheeb mentionne avec humour l'influence jouée par sa copine de l'époque pour l'informer des conventions du graffiti hip-hop :

« (...) j'étais sorti avec une fille pis elle m'avait dit que ce n'était pas comme ça que ça marchait. Elle m'avait comme *coché* un peu. Elle était un peu plus jeune que moi. Ça lui prenait un chum qui était dans le truc *fashion*, sa tendance, ce qu'elle pensait ».

## ii. *Exploration*

Une fois rendu au cégep Garneau où il étudie dans l'option cinéma, Cheeb s'associe à des jeunes graffiteurs du secondaire pour peindre avec eux et ainsi tenter de comprendre plus en profondeur les bases du graffiti. En s'inspirant d'une pièce d'acid jazz, « Cheeba loops » de Baby Boula Head, il choisit « Cheeba » comme premier nom de graffiteur. Cependant, un peu moins d'un an plus tard, lorsqu'il se rend compte qu'il s'agit d'un nom de fille, il laisse tomber le « a » et devient « Cheeb ».

Cheeb prend conscience du potentiel artistique du graffiti hip-hop non seulement en regardant les revues de graffitis que possédaient d'autres graffiteurs mais aussi en observant des graffiteurs d'expérience comme Timer, un des pionniers du graffiti hip-hop à Montréal, peindre lors d'un événement de graffiti organisé à Québec pour l'ouverture d'un mur légal de très grande dimension sous le viaduc de l'autoroute Dufferin-Montmorency qui, selon Cheeb, était « un truc de zonage pour éliminer le graffiti de la ville de Québec ». C'est aussi à cette occasion que Cheeb voit C-Lock (anciennement C-Lab) pour la première fois :

« Timer est venu de Montréal avec C-Lab, ça, ça été mon premier contact avec lui; il n'était pas très bon non plus. C'était drôle. Mais ça n'a pas été un ami tout

de suite. J'ai regardé Timer travailler pis là j'étais plus en contact, je me suis rendu compte qu'il y avait quelque chose d'autre dans ce médium-là. Mais de là à dire que je comprenais encore comment ça marche, ç'a pris plus de temps ».

Une fois que Cheeb a le sentiment de comprendre davantage les techniques, il tente d'entrer en contact avec des graffiteurs plus expérimentés que lui, notamment avec K10 et Aro qui, selon Cheeb, sont, à cette époque, les deux meilleurs de la ville de Québec et peut-être même de la province.

Le développement graphique de Cheeb commence presque immédiatement par la réalisation de *pieces* et non par le tag, genre dans lequel il dit ne pas avoir de talent particulier :

« Je n'ai jamais été bon en tag; fait que je n'ai pas tagué longtemps. Mais aussitôt j'ai commencé à comprendre comment ça marchait faire des pièces là je me pratiquais ».

Il trouve sa « voie » dans le style de graffiti *3D* (trois dimensions) :

« À un moment donné, j'ai cliqué que ce que j'aimais c'était les pièces en 3 dimensions avec les volumes. J'ai commencé à travailler avec ça pis j'ai vraiment trouvé ma voie. Ça, c'était à Québec, avant d'arriver à Montréal. J'ai vraiment cliqué que c'était le *3D* qu'il fallait que je fasse. J'ai développé des techniques en fonction de ça pis je suis devenu... non, je regarde ça encore aujourd'hui pis c'était des belles pièces, c'était beau ».

Dans son apprentissage du style *3D*, Cheeb explique que dès le départ, l'exploration se mêle à l'imitation :

« Au début, tu copies beaucoup ce que tu as. On n'avait pas beaucoup de magazines à Québec mais tu essaies des trucs, tu essaies de comprendre comment ça marche. (...). J'avais vu dans les magazines qu'il y avait du *3D* mais

moi ce que j'essayais de faire, en moment donné on a de l'imagination aussi, on fait pas juste copié et j'essayais des trucs-là, faire des effets de volume avec la canne. J'étais beaucoup plus technique dans ce temps-là qu'aujourd'hui. Maintenant, c'est plus, c'est quasiment du par cœur, comme si tu faisais des trucs sans y penser ».

### iii. *Décollage*

Alors qu'il commence à « mieux comprendre » le graffiti, Cheeb déménage à Montréal et commence un baccalauréat en peinture à l'Université Concordia. Les deux années qui suivront seront les années les plus prolifiques de sa carrière de graffiteur :

« J'ai fait comme deux années de débauche où je n'ai fait que du graffiti, boire de la bière, peindre, je pesais 160 [lb] et quelques... c'était drôle cette période-là, je ne voudrais pas revivre ça dans ma vie mais je suis content de l'avoir fait. J'allais à mes cours, ma tenue vestimentaire ce n'était pas important, ce que je mangeais ce n'était pas important, c'était peindre qui était important. Je n'avais pas beaucoup de buts dans ma vie, j'étais content pis t'as 20 ans ».

Cette période qui commence en 1997 est marquée par trois rencontres importantes. La première est celle de C-Lock (anciennement C-Lab), le propriétaire du magasin de graffiti Cell Block. À son arrivée à Montréal, Cheeb passe au Cell Block pour acheter du matériel et s'enquérir des inscriptions pour un événement de graffiti à Trois-Rivières. Alors que Cheeb ne savait pas que « son nom circulait », il découvre que C-Lock a des photos de ses *pieces* au Cell Block. Très peu de temps après avoir fait connaissance, les deux deviennent des partenaires de graffiti.

Lors d'un événement de graffiti nommé Mad Max organisé par C-Lock cette année-là à Laval, Cheeb fait la rencontre de Zen, un graffiteur qui faisait déjà des murales. Cheeb et C-Lock proposent à Zen de s'associer à eux et celui-ci accepte. Les trois commencent alors à peindre ensemble. Ils ne forment pas un nouveau *crew* mais deviennent une sous-unité d'un *crew* déjà formé nommé NBC.

La troisième rencontre importante de Cheeb se fait à l'université. Il s'agit de celle d'Yves Gaucher, un professeur de peinture qui avait également été le professeur du graffiteur Timer. Ce professeur exerce une grande influence sur le développement du style de graffiti de Cheeb et lui donne confiance en lui :

« Yves Gaucher (...) tripait vraiment sur le graffiti pis lui il m'a vraiment donné beaucoup d'assurance dans ce que je fais. (...). Il allait vraiment chercher dans chaque personne (...) ton truc. Les commentaires qu'il te donnait c'était vraiment par rapport à toi. (...). Il a vu que j'utilisais la bombe et que j'essayais de faire de l'abstraction. Pis il m'a dit :

- Non c'est pas ton truc. Tu vas me faire du graf pour ce cours-là; tu vas me faire des toiles.

Fallait que je fasse des toiles pis il me coachait sur du graf. Il coachait sur la composition, sur la technique pour appliquer la couleur pis quand j'essayais de faire trop d'effet, il cassait :

- ok ça ça sert à rien que tu fasses ça, t'essaies juste de cacher un défaut dans tel truc ».



**Figure 15 : Toile faite par Cheeb à l'Université Concordia.**

c. **Stare**



Figure 16 : *Piece de Stare à la Mostra de Santo André, août 2002.*

i. *Premiers graffitis*

Stare dessine depuis l'enfance. Il percevait qu'il avait du talent en dessin, notamment en calligraphie, mais ne savait pas comment l'exploiter :

« Depuis vraiment longtemps, je dessinais, mais je ne savais pas quoi faire de mes dessins. Je dessinais, je savais que j'avais un talent quelconque soit avec l'écriture, j'aimais beaucoup les lettres aussi, mais je ne savais pas quoi faire de ça. Je dessinais comme ça à temps perdu, mais je n'étais pas dédié là-dedans ».

Vers l'âge de 17 ans, en 1994-95, Stare et un petit groupe d'amis avec qui il faisait du skate-board se donnent des « surnoms »<sup>32</sup> et, à deux ou trois personnes, ils commencent à taguer à Longueuil, son lieu de résidence. Lorsque Stare se remémore cette période, il dit qu'à

---

<sup>32</sup> Terme employé par Stare.

cette époque ce qu'il taguait était sans relation avec le graffiti hip-hop : « (...) je ne connaissais pas le graffiti du tout. Ce n'était pas vraiment lié au mouvement de graffiti ». Quand je demande à Stare s'il peut préciser d'où l'idée leur était venue à lui et à ses amis skateurs de commencer à taguer des surnoms, Stare est très vague. À Longueuil, Stare dit qu'il y avait quelqu'un qui dessinait au marqueur et à la bombonne « une face » mais que pour lui, ce n'était « pas vraiment du graffiti. (...) J'en avais vu [du graffiti] mais je n'ai pas eu un genre de déclic « ah c'est du graffiti, moi je vais en faire moi aussi ». C'est venu bizarrement à travers ça [le skate-board] mais j'ai pas décidé là je vais en faire. C'est venu graduellement ».

## ii. *Exploration*

Du groupe de skateurs, Stare est le seul à continuer à taguer. « J'ai pas mal évolué tout seul dans mon coin à Longueuil » explique-t-il. Puis, une fois que Stare prend conscience de l'existence de la pratique du graffiti hip-hop, il vient à Montréal pour se familiariser avec celle-ci :

« Là, après, quand j'ai commencé à en faire plus, là, j'ai réalisé ok il y a un mouvement qui existe fait que je suis venu à Montréal pour voir ce qui se passe parce que moi je viens de Longueuil pis sur la Rive-Sud il y avait rien, rien aucun graffiti dans ce temps-là. (...). C'était la grosse affaire quand je venais à Montréal».

Le premier graffiteur qui le marque est Flow<sup>33</sup> dont il voyait les graffitis sur l'île de Montréal :

« Flow, c'était le seul qui faisait des lettres remplies, genre avec des couleurs pis du style. J'étais, wow, comment il fait ça sur des coins de toits, sur les *rooftops*,

---

<sup>33</sup> Un article de Wikipédia est consacré à Flow, consulté sur Internet ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Flow\\_\(graffiteur\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Flow_(graffiteur))), 20 février 2008.

genre assez haut. Je ne comprenais pas. Comment il fait pour être aussi propre que ça, ça ne se peut pas. Il utilise du *tape* ou des affaires de même ?».

Stare remarque également à Montréal les graffitis de Zeck et de Cast.

À cette époque, après avoir changé fréquemment de noms – il ne les écrit souvent qu'une fois – Stare choisit de signer « Feed » :

« Je ne m'en rappelle pas beaucoup, mais je sais qu'il y avait un lien avec les deux *e* que je faisais en miroir, que je faisais face à face. Mais « Feed » il n'y avait pas vraiment de raison. J'avais peut-être juste trouvé des lettres de même qui marchaient. Mais je pense que dans ce temps-là je m'en foutais un peu : je vais juste trouver un nom pis je vais le faire ».

À ce stade, ce n'est pas la qualité artistique, mais la quantité qui est la plus importante pour Stare : « Je venais de découvrir ça et je voulais en faire partout ». Comme Stare a très peu de repères pour l'orienter (il ne connaît pas de graffiteurs plus expérimentés que lui, il vient rarement à Montréal et a très peu accès aux revues de graffitis), il fait des essais par lui-même sans connaître les règles de base du graffiti hip-hop :

« J'expérimentais parce que je ne savais même pas comment faire un *throw-up*. Au début je faisais mes lignes contours avant, après je remplissais à l'intérieur. Tu fais trop pas ça !».

### *iii. Décollage*

En 1997, Stare commence le cégep à Ville LaSalle, au Cégep André-Laurendeau. C'est durant les trois années qu'il passe à fréquenter cette école, dans le programme d'art et de communication, qu'il se développe en tant que graffiteur. C'est à Ville LaSalle qu'il commence à voir, par exemple, les graffitis de Kaséko, un graffiteur du *crew* montréalais TA (Team Autobot).



Il trouve temporairement au cégep un autre compagnon avec qui graffiter avant que celui-ci n'arrête à son tour. C'est durant sa première année de cégep que Stare prend son pseudonyme actuel qu'il choisit pour ses lettres ainsi que pour son sens<sup>34</sup>. Il dessine beaucoup, mais comme il ne rencontre aucun graffiteur avec qui s'associer, il songe à renoncer au graffiti : « J'ai eu des hauts et des bas avant que je commence vraiment à en faire pour de vrai ». Puis, un ami rencontré au cégep lui propose de le mettre en contact avec un de ses amis qui, comme Stare, est un graffiteur solitaire : « J'ai rencontré Icer à cause d'un ami, mon coloc présentement qui était à André-Laurendeau dans un de mes cours qui m'a vu dessiner pis il m'a dit :

« - J'ai un ami qui fait du graf, il est tout seul lui aussi.

- Je vais parler avec lui mais je suis tout seul pis j'en fais pas beaucoup [Stare].

- Ah, lui aussi c'est la même affaire, il vient de Brossard, vous pourriez vous rencontrer.

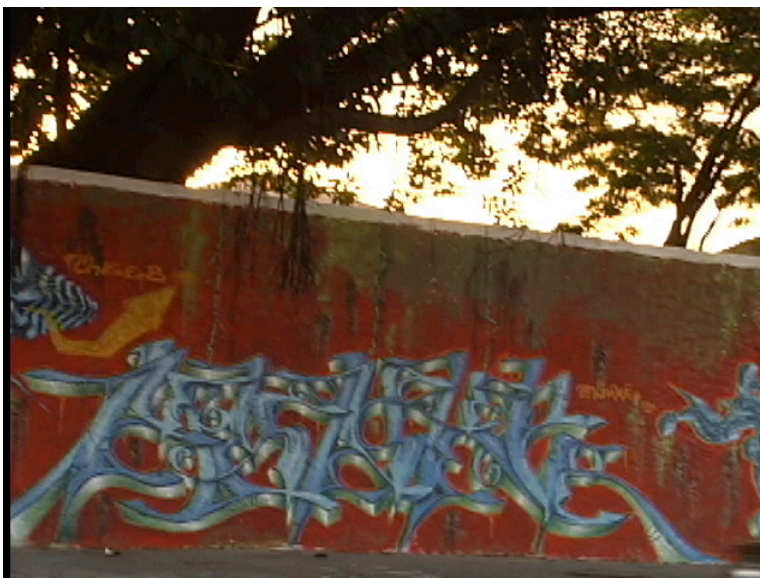
On a fait notre premier mur en '98 avec lui, une affaire géante, je ne sais même pas comment on a fait pour faire ça, grosse murale de fou ».

Stare et Icer s'associent par la suite à Hest et Josef pour former le *crew* NME (prononcé « enemy »), un des *crews* les plus actifs et renommés à Montréal.

---

<sup>34</sup> La traduction du verbe anglais « stare » est « fixer ».

d. **Monk.e**



**Figure 17 : *Piece de Monk.e à la Mostra de Santo André, août 2002.***

i. *Premiers graffitis*

Monk.e commence à dessiner à 12-13 ans : « J'étais à Drummondville dans le temps, je dessinais déjà beaucoup, plein de trucs, des photos que je prenais, je reproduisais tout ça ».

À cette époque il côtoie le milieu punk rock. Il s'en désintéresse cependant parce que bien qu'il sente qu'il a une agressivité qui « bouillonne » en lui, le punk rock n'est pas le médium qui lui convenait pour l'exprimer. Il ajoute que vers la fin de cette période, il ne dessinait plus.

Son engouement pour le dessin renaît cependant lorsqu'il découvre le hip-hop et plus particulièrement le graffiti hip-hop. Il voit à la télévision des graffitis dans les vidéoclips de musique hip-hop et sur les pochettes des albums de ce style musical conçues par des graffiteurs. Son passage à l'action est déclenché suite au visionnement d'un reportage portant sur trois graffiteurs montréalais. Il est immédiatement intrigué et séduit par ce style de graffitis qui impose sa présence dans l'espace public :

« Pis en moment donné j'ai pogné ce qui m'a vraiment commencé à dire bon je me trouve un nom pis je commence sérieusement. J'ai vu une entrevue de Seaz, Flow pis Timer qui est passé à Enjeux<sup>35</sup> il y a peut-être 7 ou 8 ans. Tu les voyais, ils avaient des masques, un truc pour repérer les appels de la police, un scanner genre, pis ils peignaient en dessous des viaducs pis ils expliquaient un peu ce qu'ils faisaient pis tout de suite je suis tombé en amour avec ça, le côté un peu pas le choix. Le spectateur ce n'est pas un choix qu'il fait de le voir, c'est qu'il tombe par hasard dessus pis il l'a dans sa face par obligation. Tu forces les gens à regarder ce que tu fais ça, ça m'intéressait énormément pis le fait que c'est ton nom, ta signature graffiti, tout ça, tu *represent*. Tout ça, ça m'intéressait énormément fait que c'est comme ça que j'ai commencé ».

Monk.e débute avec très peu d'information, notamment en ce qui concerne le tag et le *throw-up*. En ayant une idée générale de l'esthétique d'un graffiti, Monk.e choisit son premier nom de graffiteur, « Monk » pour son sens<sup>36</sup> et après 6 mois passés à faire des croquis composés de lettrage et de dessins, à 15 ans, il commence à faire des « productions<sup>37</sup> illégales » à Drummondville. Voici comment Monk.e décrit ses activités de graffiteur à cette époque :

« Je savais de quoi mon graffiti devait avoir l'air ou à-peu-près. Mais tout le côté – parce que tu sais, dans les magazines, ils ne mettent pas les tags - le côté illégal je ne connaissais pas vraiment ça. Donc, je faisais de l'illégal, mais je faisais des productions illégales donc j'arrivais dans un parc, genre j'arrivais le soir à 11 heures, je roulais le mur de tennis de pratique, je roulais ça pis j'avais mon croquis pis je faisais des productions complètes illégales. Je ne suis pas vraiment passé par le côté tag, *throw-up* tout ça ».

## ii. Exploration

Monk.e n'est pas le seul à Drummondville à qui le reportage d'Enjeux a donné l'envie de devenir graffiteur. À son école secondaire, ceux avec qui Monk.e fait déjà un peu de musique hip-hop décident de commencer également à faire du graffiti.

<sup>35</sup> Enjeux, « Graffiti : l'art criminel », SRC, 16 septembre 1996.

<sup>36</sup> Le terme anglais « monk » veut dire « moine » en français.

<sup>37</sup> Ce qu'il entend par production est une œuvre thématique qui agence le lettrage du nom du graffiteur à des éléments figuratifs.

Tous les deux ou trois mois, ils vont en groupe à Montréal, à la boutique spécialisée de graffiti, « Cell Block », pour acheter quelques magazines, des embouchures pour les canettes aérosol et des articles, telle une casquette, puis ils retournent à Drummondville.

Monk.e dit qu'à cette époque c'est uniquement en consultant des magazines qu'il s'est développé comme graffiteur. Il ne connaissait personne expérimenté dans ce domaine et ceux qu'il rencontrait au Cell Block refusaient de dialoguer avec lui :

« Je ne connaissais pas de *graffeurs*. Je connaissais le Cell Block ici à Montréal donc je venais chercher des embouchures ou des trucs comme ça mais t'es jeune, tu n'es pas trop à l'aise. Les gens ils *frontaient*<sup>38</sup> toujours sur moi. Ils avaient de l'attitude pis je posais des questions pis ils répondaient n'importe quoi; l'équipement, ils le vendaient le double de ce qu'ils le vendaient habituellement parce qu'ils savaient qu'on ne connaissait rien à tout ça. Vraiment, j'ai été autodidacte à 100% dans toutes mes premières années ».

Cette première phase comme graffiteur à Drummondville dure un an et demi. Tel que mentionné plus haut, à cette époque sa pratique est composée essentiellement de « productions illégales ». Il ne passe qu'environ cinq nuits à faire des tags ou autres « trucs illégaux ».

Ses activités de graffiteur l'amènent à être arrêté trois fois par la police :

« La première fois, je me suis fait prendre à faire un graffiti comme ça illégal mais en plein après-midi. La police est arrivée. La deuxième fois, je me suis fait prendre à voler des canettes au Zellers, pis la troisième fois c'est pour un autre graffiti que j'ai fait dans un parc. Mais j'étais toujours mineur pis comme je faisais des trucs artistiques quand même bien travaillés, j'avais déjà un talent dans ce temps là tout ça, ça passait tout le temps bien, je parlais, j'expliquais un peu ce que je faisais, j'expliquais mes vues, mes objectifs pis pour les 3 trucs ensemble, j'ai pogné un total de 25 heures de travaux communautaires donc c'est vraiment presque rien ».

---

<sup>38</sup> « Fronter », anglicisme, « to front ».

Bien plus que les heures de travaux communautaires, ce qui entrave l'élan de Monk.e dans le graffiti à Drummondville est qu'il n'a pas la reconnaissance qu'il recherche en tant que graffiteur :

« On dirait que les gens ils ne le remarquaient tout simplement pas, ils ne voyaient pas tout ça. Mais c'est sûr mes dessins oui parce que c'était dans mes agendas pis j'avais des amis qui voyaient tout ça mais côté graffiti, c'était vraiment pour moi que je faisais ça, il n'y avait pas de répercussions sociales à tout ça ».

Monk.e prend alors conscience que s'il veut pousser plus loin ses capacités en tant que graffiteur et trouver la reconnaissance souhaitée, il doit quitter Drummondville pour venir s'installer dans la région de Montréal :

« J'ai vu que j'avais vraiment un potentiel là-dedans pis qu'à Drummondville, comme je l'ai dit, il n'y avait aucun impact, il n'y avait aucun moyen que je puisse développer ça légalement ou faire quelque chose de rentable avec ça fait que je m'en suis venu ici à Longueuil pis j'ai déménagé à 16 ans et demi avec un ami qui lui voulait percer dans le milieu du *roller blade*. Donc, les deux, on s'est pogné un appartement ensemble pis on a essayé chacun dans notre voie de rencontrer les gens qu'il nous fallait pis les ressources qu'il nous fallait pour se développer le plus possible ».

### *iii. Décollage*

Monk.e arrive donc à Montréal à 16 ans. Le fait de se retrouver dans un milieu complètement nouveau met momentanément un frein à sa production de graffitis :

« Je ne peignais pas, je ne connaissais pas les endroits, déjà j'étais insécure avec la place, c'était une nouvelle place, je ne connaissais personne, c'était un peu

épeurant. Tu sais pas. À Drummondville, je connaissais les places qui n'étaient pas fréquentées, je connaissais les places où mes amis allaient fumer des joints, je savais que là il n'y avait pas de police, que je pouvais peindre, des trucs comme ça. Tandis qu'ici, j'étais vraiment dans l'inconnu ».

À défaut de murs à peindre, Monk.e remplit des cahiers de croquis de graffitis, explore les lieux où les graffitis sont nombreux, par exemple le Tazmahal, un ancien *skatepark* et roulodôme intérieur<sup>39</sup>, et tente de rencontrer d'autres graffiteurs. C'est durant cette période que Monk.e apprend qu'il existe dans le *crew* SVC, un autre graffiteur dont le nom est Monk. Il adopte alors son nom de graffiteur actuel, dont le choix repose sur trois éléments :

« Moi je ne voulais pas changer totalement de nom parce que j'étais attaché à ça pis à Drummondville les gens m'appelaient *monkey* tout ça pour rire de moi. (...). Sauf que je ne voulais [pas seulement] le côté *monkey* singe, pis je lisais beaucoup pis j'avais déjà une théorie sur l'évolution tout ça, Darwin, je tripais ben gros fait que tout ça fittait ensemble : l'évolution de Darwin, le singe, *monk*, parce que j'étais quand même posé, un peu spirituel, c'était toute une combinaison pour que je ne rajoute seulement que le point e à la fin. Ça faisait Monk – point – évolution [Monk.e] mais ça faisait *monkey* ».

Le prochain moment clé dans le cheminement de Monk.e se passe lors d'un petit événement de graffitis à Longueuil auquel Monk.e assiste à la fin de cette première année passée à Montréal. Un graffiteur nommé Saer, également originaire de Drummondville, le reconnaît et lui présente ses acolytes. Il ne suffit que d'une semaine pour qu'ensemble ils forment un *crew*, HUV (Hold-up visuel) composé de cinq membres habitant la Rive-Sud, dont quatre sont du même âge et un est leur cadet de deux ans. Cette association est pour Monk.e la porte d'entrée au milieu du graffiti montréalais.

Monk.e explique qu'il devient rapidement le meneur du *crew* en raison de son talent :

---

<sup>39</sup> Le Tazmahal se trouvait dans l'ancien « Palais du commerce », rue Berri au coin du boulevard Maisonneuve, à l'emplacement actuel de la Bibliothèque nationale du Québec. Le nouveau TAZ, ouvert depuis mars 2009, est situé dans le Complexe environnemental de Saint-Michel à Montréal.

« Au niveau du graffiti, il y en avait qui avait des fois plus de connaissances que moi. Sauf que, sans prétention, le talent inné je l'avais mieux qu'eux. Je suis né avec. Ça, ils l'ont reconnu tout de suite, c'est pour ça que je suis devenu le leader du groupe. Une fois qu'ils ont réussi à m'intégrer beaucoup dans tout ça, c'est moi qui *leadais*, c'est moi qui prenais en main les productions pis qui prenais en charge tout ça ben comme aujourd'hui encore ».

## 2. L'analyse de ces récits

### a. Premiers graffitis

Deux des quatre graffiteurs peuvent déterminer précisément l'élément qui les a menés à s'intéresser au graffiti hip-hop. Dans le cas de Naes il s'agit des tags et *throw-ups* de deux graffiteurs dans son quartier. Pour Monk.e, il se rappelle avoir d'abord remarqué les graffitis dans certains produits culturels liés à la musique hip-hop (vidéos et pochettes d'albums) mais de s'être senti réellement interpellé en voyant un reportage sur des graffiteurs montréalais à la télévision de Radio-Canada. Les éléments déclencheurs ayant incité Cheeb et Stare à commencer à graffiter ne sont pas aussi facilement identifiables. Cheeb mentionne les graffitis présents à Québec sans davantage de précision alors que Stare explique qu'il s'agit d'un intérêt qui se serait développé progressivement à travers sa pratique du skate-board.

Pour les deux premiers graffiteurs mentionnés (Naes et Monk.e), il y a eu un laps de temps de quelques mois entre le moment où ils se sont intéressés au graffiti et celui où ils ont commencé à graffiter dans l'espace public. Durant cette période, Naes et Monk.e font des croquis de graffitis sur papier, mais ne se lancent pas immédiatement à l'assaut des murs de la ville. La pratique de Naes est d'abord surtout celle d'écrire son nom de tagueur sur des autocollants – activité qui se fait dans l'espace privé et permet ainsi de contrôler davantage la qualité de production – puis de les coller dans la ville. Monk.e s'exerce longtemps à dessiner au crayon des croquis dans des cahiers avant de commencer à reproduire ceux-ci sur des murs extérieurs à l'aide une bombe aérosol.

Quant aux deux autres graffiteurs, au départ l'action a plus d'importance que la préparation. Ce qui intéresse Cheeb et Stare avant tout c'est l'utilisation de la canette aérosol pour écrire sur des surfaces extérieures. Cheeb commence par écrire des mots quelconques et non un pseudonyme; Stare débute immédiatement par l'écriture d'un surnom qu'il changera quelques reprises par la suite.

Finalement, un troisième aspect distingue ces deux paires de graffiteurs : alors que Naes et Monk.e ont commencé à graffiter seul, Cheeb et Stare ont fait leurs débuts en groupe.

La trajectoire de ces quatre graffiteurs est cependant très similaire à certains égards. D'abord, tous, sauf Naes, font état de leur intérêt pour le dessin dès l'enfance. Deuxièmement, ils commencent à graffiter entre quinze et dix-sept ans. Troisièmement, au départ, ils sont très peu informés sur ce type de graffiti. Quatrièmement, c'est en s'appuyant sur ce qu'ils ont vu dans la rue ou dans les médias que ces adolescents tentent de faire à leur tour des graffitis. L'imitation calligraphique se retrouve souvent non seulement dans le style de lettrage, mais également dans le choix des lettres, comme l'illustre Naes, qui opte pour le nom de Nish en raison de la similarité des lettres avec le nom de Mersh, graffiteur dont il admire le travail.

## **b. Exploration**

Pour tous, la transformation de ces apprentis en graffiteurs chevronnés passe par une phase qui dure entre un an et demi et trois ans, moment où ils se familiarisent avec le graffiti en combinant l'imitation à l'exploration. Cette période a lieu dans chacun des cas dans les années 1990. Pour Naes, il s'agit des années 1993 à 1995; pour Cheeb et Stare, les années 1995 à 1997; et finalement dans le cas de Monk.e, cette phase d'exploration dure entre 1997 et 1998. Ces jeunes hommes vivent et graffitent durant ces années près de leur lieu de résidence parental. Leur niveau d'intérêt à développer leurs aptitudes dans le graffiti semble varier.

Naes dit qu'il ne graffite que de temps à autre et le fait en solo. Il commence néanmoins durant cette période à faire des croquis de *pieces*, sans pour autant chercher de l'information supplémentaire dans l'observation de graffitis similaires sur les murs du centre-ville. Durant



cette période, il tague Nish mais est réticent à être associé à ses propres tags dont il est insatisfait.

Contrairement à Naes, Cheeb cherche rapidement à en connaître davantage sur le graffiti hip-hop. Cheeb s'associe à d'autres graffiteurs, se trouve un nom (qu'il ne choisit pas pour les lettres ni pour sa ressemblance à celui d'un autre graffiteur) et commence à explorer le potentiel de cette forme graphique. C'est durant cette période où Cheeb vit à Québec qu'il trouve son style préféré de graffitis, soit celui des volumes en trois dimensions. Il enrichit ses connaissances du graffiti hip-hop au contact d'autres graffiteurs – notamment en les observant peindre – et par la lecture des magazines spécialisés de graffiti. Vers la fin de ces deux ans d'exploration, où Cheeb développe sa maîtrise du graffiti en mêlant emprunt et imagination qu'il dit mieux comprendre le graffiti.

Durant les mêmes années (1995-1997), à Longueuil, Stare expérimente également, mais peut-être du fait de ne pas faire partie d'un groupe de graffiteurs, il ne semble pas avoir accès à autant d'informations ni à se développer aussi rapidement que Cheeb. Stare se trouve un premier nom de graffiteur, Feed, dont l'intérêt principal est l'écriture des « e » en miroir<sup>40</sup>. Il va parfois à Montréal pour voir les graffitis qui s'y trouvent, particulièrement ceux de Flow. La réalisation des graffitis de celui-ci demeure énigmatique pour Stare qui graffite seul à Longueuil et cherche par l'expérimentation à comprendre les bases du graffiti.

Monk.e vit cette période entre 1997 et 1998 à Drummondville. Comme Cheeb, il a des compagnons avec qui il partage son intérêt pour le graffiti. Dans le cas de Monk.e, il s'agit cependant de graffiteurs aussi débutants que lui. Monk.e apprend donc par lui-même, en s'inspirant surtout des graffitis qu'il voit dans les magazines. Monk.e mentionne l'impossibilité pour lui et ses compagnons d'établir une relation autre que mercantile avec les graffiteurs d'expérience rencontrés au Cell Block à Montréal. S'il existe de l'entraide et de l'échange d'informations entre amis, à l'extérieur de ces liens d'amitié, l'exemple de Monk.e semble montrer que c'est plutôt une attitude du chacun-pour-soi qui caractérise, au départ, le rapport aux autres graffiteurs lorsqu'on est novice et que l'on n'a pas encore gagné l'estime de ses pairs.

---

<sup>40</sup> Bien que Stare n'ait pas fait allusion au sens sémantique de « *feed* » en anglais, on peut néanmoins ajouter la pertinence d'un tel nom pour un graffiteur débutant, avide de connaissances.

Monk.e est le seul qui mentionne avoir été arrêté par la police durant cette période en raison de ses activités de graffiteur. Les répercussions sont, selon lui, minimales. À la fin de cette période, c'est par intérêt pour le graffiti, domaine dans lequel il veut se démarquer, qu'il déménage à Montréal.

### c. Décollage

C'est l'intensification de la pratique qui mène les graffiteurs à « décoller » et à devenir ainsi expérimentés et reconnus parmi leurs semblables. Dans chaque cas, l'origine du changement ne vient pas uniquement de la volonté personnelle, mais également du changement de milieu.

Naes mentionne s'être mis à taguer davantage lorsqu'il commence le cégep, lieu où non seulement les tags étaient acceptés dans les toilettes, mais également où il avait la possibilité de côtoyer d'autres graffiteurs. Durant la première année de cégep, Naes tague d'abord les voies ferrées puis il augmente son exposition comme graffiteur en taguant dans certains espaces urbains plus en vue. Sa pratique demeure cependant solitaire jusqu'à ce qu'il rencontre Simo, un graffiteur expérimenté qui l'insère dans son *crew*. C'est au sein de ce nouveau réseau que Naes devient un graffiteur à part entière. Peu de temps après son entrée dans ce *crew*, Naes fait son premier *piece*, change son nom à Nabe, pseudonyme qu'il gardera jusqu'à ce qu'il devienne dee-jay, et est introduit à la pratique des graffitis sur les trains. La reconnaissance qu'il acquiert dans le milieu du graffiti par l'intensification de ses activités de graffiteur et son association au *crew* BAT, l'amène à consacrer beaucoup de temps à s'exercer pour atteindre le niveau d'un graffiteur expérimenté.

Dans le cas de Cheeb, les éléments pouvant expliquer le décollage proviennent également du milieu social et scolaire. Il s'agit tout d'abord du fait qu'après le cégep, Cheeb s'établit à Montréal. C'est dans ce nouveau milieu que Cheeb fait trois rencontres marquantes qui l'amèneront à devenir un graffiteur reconnu. Le fait qu'à son arrivée à Montréal Cheeb était déjà un graffiteur de Québec avec assez de notoriété pour que C-Lock ait dans sa boutique des photos de ses graffitis a certainement accéléré son insertion dans le milieu du graffiti montréalais, notamment par sa collaboration rapidement conclue avec C-Lock. C'est cependant,

une fois que Cheeb rencontre Zen et qu'ils décident, avec C-Lock, de graffiter à trois que l'activité de graffiteur de Cheeb prend son plein essor. Le défi de progresser est de plus encouragé par les enseignements d'un professeur d'art de l'Université Concordia.

Stare, qui jusqu'alors quitte rarement Longueuil, approfondit ses connaissances du graffiti à partir du moment où il commence le cégep sur l'île de Montréal et a alors l'occasion de voir plus fréquemment les oeuvres de différents graffiteurs. C'est à ce moment qu'il prend son nom de graffiteur actuel. Ce nouveau milieu le stimule à beaucoup dessiner des croquis de graffitis. Cependant, durant la première année, il peine à trouver un partenaire avec qui peindre ce qui finit par freiner son intérêt pour le graffiti. Cependant, Stare retrouve son engouement pour le graffiti l'année suivante lorsqu'il rencontre Icer. Ensemble, ils se lancent dans une production très ambitieuse et fondent un *crew*, NME, qui compte aujourd'hui cinq membres.

Comme Stare, Monk.e connaît également, après un développement initial, une période où son activité de graffiteur se limite principalement au dessin de croquis de graffitis. C'est également durant cette période qu'il change son nom de graffiteur de Monk à Monk.e. La raison expliquant cette décélération momentanée est que Monk.e vient de quitter Drummondville pour s'installer sur la Rive-Sud de Montréal, milieu nouveau qu'il prend quelque temps à apprivoiser. Bien qu'il fréquente à Montréal des espaces où les graffitis sont nombreux, son insertion dans le milieu local du graffiti ne commence à se faire qu'à partir du moment où Monk.e rencontre un autre graffiteur originaire de Drummondville avec qui il fonde un *crew* dont les membres viennent tous de l'extérieur de Montréal. C'est au sein de ce *crew* que Monk.e fait un grand saut vers l'avant et réussit à se faire connaître.

## D. Situation des graffiteurs lors du terrain

La description ethnographique de la pratique du graffiti se base principalement sur les propos recueillis auprès des quatre graffiteurs préalablement présentés. Afin que le lecteur puisse saisir plus facilement la perspective propre à chacun, je donnerai quelques détails de la situation respective de chacun d'entre eux au moment des entrevues en 2003<sup>41</sup>.

### 1. Naes (25 ans)

Parmi les graffiteurs interviewés, deux d'entre eux semblent insinuer que leur carrière de graffiteur tire à sa fin. Naes est un de ceux-là. Le graffiti l'enthousiasme beaucoup moins qu'avant. Depuis 3 ans, Naes est moins actif et sa production se résume à environ 10 *pieces* par année en plus de sa participation aux événements organisés. Sa priorité n'est plus le graffiti, mais la musique. Il joue un rôle central en tant que *dee-jay* dans le collectif de musique hip-hop « Atach Tatuq » fondé en 1998 et qui, à l'été 2003, venait de sortir son premier album « La guerre des tuqs ». À part la musique, un autre élément qui l'a amené à diminuer ses activités de graffiteur sont les ennuis, notamment financiers, que Naes a dû affronter après avoir été arrêté par la police à l'été 1998 alors qu'il graffitait illégalement. Finalement, Naes n'est pas insensible à l'exemple de certains individus qui ont été physiquement diminués par leurs années de graffitis, en raison soit d'un accident ou des effets nocifs de la vapeur des bombes aérosol.

Même si aujourd'hui le graffiti n'est plus son activité principale, Naes demeure encore très attentif – peut-être même davantage, ajoute-t-il, que certains graffiteurs plus actifs que lui – aux productions de graffitis qui l'entourent. Lors du terrain, Naes travaillait comme animateur au Café Graffiti, organisme communautaire fondé en 1997 qui encadre les jeunes du quartier Hochelaga-Maisonneuve en offrant des activités de hip-hop, notamment le graffiti.

---

<sup>41</sup> Les entrevues de Naes, Cheeb et Monk.e ont été faites à l'été 2003. Celle de Stare a eu lieu à l'automne 2003.

## **2. Cheeb (26 ans)**

Comme pour Naes, ce n'est plus le graffiti qui est au centre des intérêts de Cheeb. Dans le cas de celui-ci, c'est son devenir de cinéaste qui se trouve à présent au premier plan. Après 4 ans de tournage et postproduction, Cheeb vient de terminer son premier long-métrage, « Mécanix », un film « d'art et *gore* », tel que le décrit Cheeb, qui mélange animation et acteurs et dépeint l'univers cauchemardesque d'humains contrôlés par des machines.

Cheeb participe occasionnellement à des événements de graffitis, tel le « Jam » de Lachine, avec le graffiteur C-Lock, en 2004.

## **3. Stare (25 ans)**

Stare est très actif dans le milieu du graffiti montréalais et est central dans les rapports entre la ville de Montréal et les graffiteurs puisqu'au moment de l'entrevue, à titre d'employé municipal, il est responsable des murales subventionnées par la ville.

## **4. Monk.e (21 ans)**

Monk.e est également un graffiteur prolifique. En plus de sa production personnelle, il fait des contrats de graffitis pour des particuliers et travaille à l'occasion comme animateur dans les projets de graffitis de la ville de Montréal. Cependant, contrairement à Stare qui ne dévie pas de la trajectoire du graffiti, Monk.e cherche à sortir de ce cadre de référence. Monk.e s'investit également dans l'écriture et la performance de musique hip-hop.

## **E. Les graffiteurs en bref**

Évaluer le nombre de graffiteurs à Montréal n'est pas aisé. En 2004, des responsables du « Projet municipal sur les graffiti » estimaient à 400 les graffiteurs présents dans l'ensemble des 6 arrondissements suivants : Lachine; Mercier/Hochelaga-Maisonneuve; le Plateau Mont-Royal;

Rosemont/La Petite-Patrie; Sud-Ouest et Ville-Marie. Comme ces arrondissements font partie des régions de la ville à la plus forte concentration en graffitis, cette estimation ne permet cependant pas de trouver, par simple calcul mathématique, le nombre de graffiteurs dans l'ensemble des 19 arrondissements montréalais. Selon les graffiteurs interrogés à ce sujet, l'estimation moyenne proposée oscillait entre 500 et 800 graffiteurs sur l'ensemble du territoire montréalais. Cependant, en mai 2007, le graffiteur Seaz, suggérait dans un article publié dans le journal *La Presse*, qu'«il y aurait des milliers de graffiteurs à Montréal» (Girard 2007 : A3). Est-ce une surestimation? Peut-être. En tenant compte de ces diverses évaluations, je fixe entre 500 et 1000 le nombre de graffiteurs montréalais.

## **F. Les graffitis**

### **1. Les formes de graffitis**

#### **a. Le tag**

Le tag est la forme la plus élémentaire de graffitis. Pour Cheeb, Stare et Naes, l'objectif visé lors de leurs premiers essais est l'écriture d'un mot ou d'un pseudonyme. Cheeb écrit « poteau » ou autres noms « absurdes », Naes reprend d'abord le nom de groupes musicaux puis opte pour l'écriture de « Nish » et Stare signe un surnom. Monk.e est le seul à ne pas commencer par le tag mais plutôt par des productions.

Dans la littérature sur le graffiti, on propose souvent l'ordre ascendant de complexité suivant : le tag, le *throw-up*, le *piece* et en dernier lieu, comme œuvre graphique la plus élaborée, la production.

Dans les faits, un graffiteur n'expérimente pas forcément avec ces formes de graffitis dans un tel ordre et n'attend pas nécessairement d'en maîtriser une pour passer à la suivante. Un graffiteur touche plutôt rapidement à l'ensemble de ces différentes formes de graffitis et apprend à les maîtriser parallèlement.

Bien que le tag soit considéré la forme la moins complexe de graffiti, ce n'est pas nécessairement celle qu'un graffiteur maîtrise le mieux. Par exemple, Cheeb avoue qu'il n'était pas bon en tag et qu'il a donc rapidement essayé de faire des *pieces*, forme dans laquelle il a eu plus de succès.

De tous les graffiteurs interviewés, c'est Naes qui semble avoir accordé le plus d'énergie à taguer. C'est par ses tags qu'il se fait connaître. Son activité s'intensifie après être devenu membre du *crew* BAT et passe alors tant de temps à taguer la zone des voies ferrées avec son *crew* que celle-ci devient « leur *spot*<sup>42</sup>».

## **b. Choix du nom de tag**

Un graffiteur peut être influencé par différents facteurs pour le choix d'un pseudonyme. Un nom de graffiteur est un ensemble de lettres, une sonorité, un sens (propre ou figuré) et finalement un écho aux noms des autres graffiteurs.

Du fait qu'il s'agit d'un exercice calligraphique, le graffiteur doit aimer écrire les lettres de son nom. Par exemple, si Naes change son pseudonyme de Nabe à l'actuel (Naes), ce n'est pas seulement pour souligner son statut de dee-jay (D.J. Naes) mais également pour écrire de nouvelles lettres : « J'étais tanné de mon *b* pis mon *i*. J'ai gardé le « Na » et j'ai rajouté deux autres lettres que j'avais le goût de gosser avec. J'ai repris mon *s* ».

Pour Cheeb et Monk.e, c'est le sens qui prime. Cheeb choisit son nom pour rendre hommage à une pièce musicale. Dans le cas de Monk.e, tel qu'évoqué antérieurement, c'est un ensemble de circonstances et de réflexions qui l'amène à choisir ce nom.

La prononciation du nom de ces quatre graffiteurs se fait à l'anglaise. Rares sont les graffiteurs montréalais rencontrés qui avaient choisi un nom de plume en français<sup>43</sup>. Alors qu'ils

---

<sup>42</sup> Le terme « endroit » peut traduire le terme anglais « spot ».

<sup>43</sup> Sur les 305 graffiteurs montréalais répertoriés sur le site « Bombing Science », seule une dizaine ont des pseudonymes qui pourraient être considérés francophones : Asteur, Axe, Sacre, Fief, Ether, Clos, Chrome, Caos. Colère, Antimatière. Il existe également une partie des noms qui bien que de consonance anglophone, n'ont pas nécessairement de sens en anglais : Kas, Cemz, Acek, Hoek, Saer. Consulté sur Internet (<http://www.bombingscience.com/index.php/gallery/viewArtistList/city/121/style/1>), 20 février 2008

sont tous réunis un soir pendant le voyage à Santo André, les graffiteurs québécois m'expliquent ceci par la prépondérance de l'influence américaine sur la culture locale. Stare trouve ce fort penchant des graffiteurs francophones montréalais pour des surnoms « anglophones » regrettable et avoue que si c'était à refaire, il choisirait un nom de graffiteur en français.

Le tag se fait en général de façon illégale, c'est-à-dire sur des surfaces non permises. Deux raisons ont été évoquées pour justifier le tag dans l'espace public : (1) la laideur du béton que le tag dénonce par sa présence incongrue, (2) l'idée qu'un beau tag, lorsqu'il est bien exécuté, peut ajouter à la beauté d'un lieu public au lieu de le déprécier. C'est une question de perspective suggère Naes.

#### **c. Le *bombing***

Taguer illégalement peut se combiner à la production de *throw-ups* ou *flops*<sup>44</sup> forme de graffitis intermédiaire entre le tag et le *piece*. Les graffiteurs font référence à la pratique illégale de la combinaison de ces deux formes de graffitis comme étant le *bombing*.

#### **d. Le *piece***

Cheeb est un spécialiste du style *3D* (3 dimensions) axé sur les volumes et non sur le lettrage. Il a commencé en s'inspirant de ce qu'il voyait dans les magazines puis a exploré le genre. S'il se compare aux autres graffiteurs reconnus pour leur style *3D*, sa force personnelle est qu'il occupe les trois axes. Cheeb explique que, pour lui, occuper l'espace et mettre en valeur les points de fuite est essentiel.

---

<sup>44</sup> À Montréal, au lieu d'employer le terme « *throw-up* », les graffiteurs reprennent parfois le terme équivalent « *flop* », employé par les graffiteurs français. L'origine de « *flop* » viendrait de la prononciation par les Français de « *throw-up* ».





**Figure 18 : *Piece* 3D de Cheeb, 1998.**

La réussite de *pieces* de qualité passe, du moins au début, par l'élaboration préalable de croquis. Naes ajoute que si le croquis du *piece* n'est pas beau, il y a très peu de chance que le *piece* soit réussi lorsque le graffiteur le reproduira à l'échelle du mur.



**Figure 19 : *Piece wildstyle* de Naes.**

Cheeb se rappelle combien d'heures il passait à étudier ses croquis avant d'en faire des *pieces* peints :

« Quand j'ai commencé à peindre c'était tellement dur, c'était tellement exigeant à faire, ça pouvait me prendre 8 heures à faire une pièce 3D, des fois ça pouvait me prendre 2 jours juste comprendre comment les faire. Il fallait que j'analyse mon croquis avant de le faire le soir avant de me coucher (...). Je regardais le croquis :

- Ah ok ça il faut que je mette ça comme ça, telle couleur, tel dégradé qui va là.

C'était vraiment compliqué pis aujourd'hui je n'ai plus besoin de croquis ».

Ce qui comptait le plus pour Cheeb au départ était la réussite des effets. Le lettrage était secondaire. À présent, ses intérêts se sont inversés. Selon lui, le fait qu'il ait longtemps négligé le lettrage fait en sorte que des graffiteurs d'un niveau d'expérience équivalent au sien le dépassent en calligraphie. Cheeb remarque que contrairement à son parcours, les graffiteurs commencent, en général, par apprendre à maîtriser le lettrage, notamment dans les *pieces* de type « *wildstyle* », avant de se lancer dans la production de *pieces* d'autres styles, comme c'est le cas de Naes.

Au départ les *pieces* de Naes sont composés de lettres carrées découpées en morceaux. Puis, inspiré par le style *wildstyle* de Stack, qui a quatre ans de plus d'expérience que lui, Naes apprend, à son tour, à maîtriser ce style et devient capable de faire des « *wildstyle* très compliqués ».

L'hiver rigoureux du Québec fait en sorte qu'à part le *bombing* qui n'oblige pas une immobilisation de longue durée, les *pieces* et productions se font surtout entre le printemps et l'automne. Naes se rappelle cependant qu'il lui est arrivé de faire un *piece* sur le mur légal « A1 Transmission » alors qu'il ne faisait que quelques degrés au dessus de zéro Celsius.

### e. Les productions

Se lancer dans la création et l'exécution d'une production démontre beaucoup de volonté de la part des graffiteurs, car il s'agit d'un projet ambitieux et exigeant. Les graffiteurs s'y investissent souvent intensément et, lorsque je les interroge à ce sujet, ils en parlent avec verve.

Les productions sont la plupart du temps basées sur un travail d'équipe autant au niveau de leur conception que de leur réalisation. En général, elles ne sont pas improvisées mais reposent sur l'élaboration préalable d'une esquisse où l'imaginaire et les goûts de plus d'une personne s'entrecroisent.

Bien que les productions soient une œuvre collective, il arrive souvent que les idées de certains aient préséance sur celles des autres. Des membres du groupe peuvent se sentir peu écoutés par leurs collègues et avoir l'impression que les productions ne représentent pas nécessairement leurs aspirations. C'est, du moins, ce que j'ai observé et ce que semblent confirmer les commentaires recueillis à ce sujet. Par exemple, Cheeb et Monk.e n'ont pas été satisfaits de la murale produite avec les autres graffiteurs québécois à la « *Mostra internacional de graffiti* » à Santo André au mois d'août 2002. Cheeb explique que la conception de la production n'a pas émergé d'une collaboration entièrement équitable, car certaines têtes fortes dans le groupe, qui avaient une vision du graffiti plus graphique qu'artistique, se sont imposées. Cela a provoqué des tensions dans le groupe et a influencé le résultat final. Monk.e, notamment, qui était le plus jeune du groupe, était déçu que les autres graffiteurs n'aient pas été ouverts à ses idées et n'aient pas donné à la production l'attention qu'il jugeait nécessaire (cf. Annexe 2 : lv)

Si les productions à Montréal sont aujourd'hui d'un niveau équivalent à celui des productions américaines et françaises, selon Naes, ce ne fut pas toujours le cas :

« (...) parce que ça [le graffiti à Montréal] a commencé 20 ans après les États-Unis et 10 ans après la France. En 96, (...) on se faisait pas mal ramasser. Il y avait personne ici qui faisait des grosses productions. Ç'a été un peu long avant qu'on reprenne le retard ».

Cheeb et ses partenaires, C-Lock et Zen, font partie des pionniers à Montréal dans la composition de murales. Au départ, explique Cheeb, les graffiteurs ne concevaient les murales que comme des bandes horizontales de *pieces* (Cheeb emploie le terme anglais « *strips* ») :

«(...) les gens utilisaient l'espace encore en *strips*, ils faisaient une ligne et écrivaient les noms un à côté de l'autre; même à Toronto ce n'était pas encore commencé les vraies murales. Mais nous autres on savait qu'il fallait qu'on apprenne comment prendre possession d'un mur au complet pis rentrer dans la composition du mur. Pour nous, c'était important de pousser ça ».

Cheeb et son *crew* ont donc cherché à faire autrement et à tenir compte de la composition, notamment à placer les *pieces* dans l'espace avec les personnages et ainsi occuper la surface en entier. Selon Cheeb, C-Lock, Zen et lui-même ont été les premiers à Montréal à faire des murales où il y avait une « compréhension du mur ». Les *pieces* étaient moins importants que l'ensemble du mur. Ceux-ci se retrouvaient donc parfois au second plan pour avantager la composition générale de la murale.



Figure 20 : Production de Cheeb, C-Lock et Zen, 1998.

Cheeb définit le style de leur *crew* comme se situant entre l'expérimental et un style graphique. Des productions réalisées avec son *crew*, ses deux préférées sont celles où il a su imposer à ses collaborateurs son goût pour une composition plus abstraite.

Cheeb sourit en se rappelant combien à cette époque le défi de peindre une murale était devenu l'objectif principal de nombreux *crews*. Cela a engendré une telle rivalité entre les groupes de graffiteurs que, selon Cheeb, tous ne pensaient plus au graffiti qu'en terme de murales. Cheeb, C-Lock et Zen se sont ensuite investis dans des murales où les thématiques étaient, selon Cheeb, « *hardcore* » et « satanique » :

« En 99 nous autres on était tanné des trucs hip-hop pis des conventions fait qu'on a viré plus métal, plus *hardcore* dans les murales, des trucs vraiment sataniques, les 666 jusqu'à ce que ça devienne aussi une tendance dans le graf mais nous autres on avait trouvé ça fait qu'on est pas vraiment sorti de ça, mais la meilleure qu'on aurait pu faire c'était faire des trucs super gais avec des arcs-en-ciel pis des Câlinoursons mais on ne s'est pas rendu là ».



**Figure 21 : Production de Cheeb et C-Lock.**

Pourquoi Cheeb, Zen et C-Lock privilégient-ils dans leurs murales des thématiques lugubres? Cheeb explique ce choix ainsi :

« Pour ma part, tout ce que je fais, c'est macabre. Je ne sais pas pourquoi. L'agressivité refoulée. Je dirais que c'est parce que mon groupe avec qui je fais des films on essaie de travailler une thèse sur l'esthétique de la violence partout. (...) Ce que nous autres on veut faire c'est un peu comme la violence gratuite, mais on veut la rendre belle (...). C'est de travailler esthétiquement peut-être sensuel. (...). Je pense que mes murales ont rapport avec ça. (...) Nous on va travailler, tout dépend des murales, mais souvent on va essayer, il n'y a pas vraiment de violence comme telle. C'est la composition qui donne l'impression que c'est plus agressif, mais il n'y aura pas souvent de sang, il n'y aura pas souvent de personnes décapitées... ».

Après l'an 2000, Zen s'est dissocié de Cheeb et de C-Lock. Ils se sont tout de même réunis quelques fois par la suite pour peindre des murales ensemble et, selon Cheeb, celles-ci furent leurs meilleures, car ils avaient atteint « une maturité de la canette ».

Stare, qui appartient à la génération de graffiteurs qui suit celle de Cheeb, entame la réalisation de sa première murale en 1998. Il voit grand dès le départ : le projet est d'une telle envergure qu'il lui faudra un an et demi avant d'y mettre la touche finale. Son collaborateur dans cette aventure est Icer, cofondateur du *crew* NME. Depuis, Stare et son *crew* se sont démarqués à Montréal par la qualité et le grand nombre de productions.



**Figure 22 : Production NME, rue Ontario, Montréal, mars 2008**

Si souvent celles-ci sont composées principalement de leurs *pieces*, certaines abordent des thèmes poétiques ou politiques. Ces œuvres urbaines qui interpellent les passants peuvent laisser des traces à long terme dans la mémoire de certains. Stare raconte comment bien longtemps après qu'une murale qui traitait de la lutte des classes<sup>45</sup> ait été cachée par la construction d'un édifice, il a su que celle-ci elle était encore vivante dans les souvenirs de certains itinérants :

« On a fait plusieurs murales politiques même des fois je vois des répercussions assez folles. On faisait un mur (...) la semaine passée pis il y a une gang de robineux qui sont venus pis qui ont commencé à parler de ce mur-là [celui qui illustre la lutte des classes] :

- Il y avait un mur, ils l'ont enlevé, ça, ça représentait ce qui se passe, c'est vrai ça !» [les itinérants].

---

<sup>45</sup> Stare décrit cette production ainsi : « Tu voyais les polices avec les politiciens pis le peuple de l'autre bord. C'était vraiment la lutte des classes brute ».

Là j'étais là :

- C'est nous qui l'avons fait! » [Stare].
- Envoye, continuez! Faites-en partout !» [les itinérants].

C'est fou le monde, ça fait deux ans qui n'est plus là, ce mur-là, pis c'est du monde comme ça qui nous disent de continuer pis de pas lâcher !».



**Figure 23 : Production sur la lutte des classes de NME.**



**Figure 24 : *Piece* de Stare dans cette production de NME.**

Lorsque j'interroge Stare sur la proportion des murales à Montréal dont l'intention est d'exprimer un message politique<sup>46</sup> celui-ci me répond :

---

<sup>46</sup> À ce sujet, lors d'un débat organisé à la Mostra de Santo André en 2002, un graffiteur brésilien demande à Monk.e si les graffitis montréalais ont un contenu politique. Monk.e répond que non et que le seul débat politique d'envergure chez lui est celui concernant la séparation du Québec du reste du Canada (cf. Annexe 4 : liii).



« C'est rare que tu trouves à Montréal des murs où ils essaient de passer un message quelconque, que ce soit politique ou autre chose. C'est souvent juste les noms, les couleurs de fond pis clac clac c'est fini. Les personnages ne veulent rien dire. Ça, c'est peut-être parce que... je ne sais pas c'est dû à quoi. Peut-être au fait que c'est nouveau ».

Au moment de l'entrevue, Monk.e se consacre essentiellement à des productions individuelles. Le plaisir de peindre avec d'autres lui manque mais il considère que sa recherche est devenue trop personnelle pour pouvoir y inclure la participation de son *crew*. Son objectif est de réussir à faire des productions « qui ont une profondeur » et dont le contenu est « symbolique ». Monk.e vise dans ce type de production à dévier l'attention qu'il mettait autrefois sur lui, lorsqu'il écrivait son nom, vers les autres tout en « laissant » une œuvre plus personnelle, car basée sur ses recherches et expériences.

Monk.e illustre ses objectifs par la description d'une production qu'il vient d'achever (voir photo ci-dessous) :

« C'est un truc pour lequel j'ai fait un mois et demi de recherche. Je n'ai pas écrit mon nom. J'ai fait une pièce quand même, mais la pièce – je suis en amour avec – est ultra significative. Le projet c'était « 8 pas vers l'infini »<sup>47</sup> pis c'est le huitième mur donc ce qui arrive c'est que le mur, à 80%, il est terminé, tout bien travaillé pis, dans le 20% qui reste, le background il n'est même pas roulé, il est tout croche pis, ce n'est que les *sketchs* de départ qui sont restés avec une personne qui est en train de les peindre donc pour montrer que ce n'est pas terminé ce projet-là. Moi, le lettrage que j'ai fait c'est « To exist », « Exister » en fait. Pis il est là [le lettrage], pis il n'est pas là, il est transparent pis il fait juste sortir du background mais il est la même couleur que le background donc c'est juste une petite différence au niveau des yeux ».

---

<sup>47</sup> Le projet des 8 murales était une initiative de la ville de Montréal qui incluait non seulement des graffiteurs hip-hop, mais également des artistes-peintres et muralistes.



**Figure 25 : Production de Monk.e (dans le cadre du projet « 8 pas vers l'infini »), Rue Resther, Montréal.**

## **2. Espaces du graffiti**

Un graffiti est toujours provisoire. Les trois raisons les plus courantes expliquant cet état sont les suivantes.

Tout d'abord, à part le cas hypothétique où l'espace graffité serait la propriété légale du graffiteur, cet espace appartient soit à un particulier, à une entreprise ou au secteur public. Le graffiti peut donc disparaître dès le moment où son propriétaire décide d'altérer l'espace graffité, par exemple, en le faisant repeindre. Le plus la surface choisie pour le graffiti est jugée impropre à être graffitée, le plus le graffiti sera effacé rapidement. Par exemple, s'il s'agit d'un graffiti sur un wagon de métro, celui-ci sera nettoyé, selon Stare, dans les deux à trois heures suivant son exécution.

Deuxièmement, le graffiti peut disparaître sous celui d'un second graffiteur. Il existe une règle non écrite dans le milieu du graffiti qui stipule qu'on peut faire un graffiti par-dessus un graffiti préexistant d'un autre individu si on juge pouvoir en faire un qui soit techniquement plus complexe que le premier. Ainsi, un *piece* peut remplacer un *throw-up* qui lui peut être peint par-

dessus un tag. Cette convention ne garantit cependant pas la survie des graffitis estimés les plus élaborés, car il arrive que des graffiteurs, particulièrement des novices, ne la respectent pas.



**Figure 26 : Production de Monk.e (avant), Montréal.**



**Figure 27 : Production de Monk.e (après) avec ajout (« South Shore Toy »), Montréal.**

Finalement, au fil des saisons, les facteurs climatiques causent la lente dégradation des graffitis.

**a. Espaces non autorisés**

Les graffitis occupent le plus souvent illégalement l'espace urbain. Pour des raisons éthiques, certaines surfaces sont cependant généralement par les graffiteurs. Il s'agit des voitures, des lieux de culte et autres constructions avec une valeur architecturale, artistique ou historique tels les musées, les œuvres d'art et les vieux bâtiments.

Une bonne connaissance de son environnement est nécessaire pour éviter le plus possible d'être pris par les forces de sécurité ou policières. Tel qu'énoncé antérieurement, Monk.e raconte à ce sujet qu'à son arrivée à Montréal, il était très craintif de peindre illégalement dans la ville, car contrairement à Drummondville, sa ville natale, il ne connaissait pas les lieux moins fréquentés par la police.

Ces activités illicites se font dans des espaces adaptés à la forme particulière de graffitis choisie pour que la mise en valeur de celle-ci soit optimale.

*i. Les tags*

Dans l'espace public, l'ensemble des petites surfaces comme les bancs, boîtes à lettres, portes, rebords de fenêtres, sièges et murs intérieurs des véhicules de transports en commun, camions de transport de marchandises, poubelles, panneaux d'indication, poteaux des réverbères, bornes fontaine, parois des abribus et voies ferrées sont de grandeur indiquée pour qu'un tag puisse y être posé et soit remarqué. Le tag peut aussi être écrit préalablement sur un autocollant puis collé sur une de ces surfaces. De dimension similaire, il faut aussi mentionner l'existence des *scratchitis* (ou *scraffititis*), signatures faites par incision dans les surfaces de verre qui se retrouvent notamment dans les fenêtres des wagons de métro et d'autobus.



Figure 28 : Tags sur boîte aux lettres, Montréal, juin 2006.



Figure 29 : Tags sur porte, Montréal, mars 2008.

ii. *Les throw-ups, pieces et rouleaux*

Les graffitis de plus grande taille, comme les *throw-ups* et *pieces*, se font sur des surfaces plus grandes. Les lieux occupés sont variés.

Un endroit très prisé est l'ensemble des colonnes, viaducs et murs de soutènement des voies rapides. Le lieu le plus connu parmi les graffiteurs est le TA Wall, mur de soutènement se trouvant sous l'autoroute Ville-Marie qui longe la rue Saint-Antoine (on y a accès par la rue Lenoir). Le TA Wall existe depuis 1995 et a été nommé ainsi par Seaz, le graffiteur ayant trouvé cet espace, membre fondateur du crew TA (Mercier 2007). À l'ouest du TA Wall, l'échangeur Turcot est aussi un espace occupé par les graffiteurs.



**Figure 30 : Graffitis au TA Wall, Montréal, octobre 2003.**

Des années 1990 jusqu'au moment de leur destruction, au début des années 2000, deux autres espaces étaient notoires pour leur grande concentration de *pieces* et de *throw-ups* : les anciennes usines désaffectées Redpath et Jenkins, situées respectivement à Pointe-Saint-Charles et à Lachine<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> L'échangeur des Pins, à l'intersection de l'avenue des Pins et de l'avenue du Parc, était aussi un espace occupé par les graffiteurs avant que celui ne soit démantelé en 2006.

Le système de métro, autant ses tunnels, ses stations que ses wagons, fait également partie du terrain de jeu de certains graffiteurs.

Stare donne quelques détails sur la façon de s'y prendre pour y graffiter :

« Tu payes pour entrer dans le métro, t'attends qu'il n'y ait personne, tu rentres tout de suite dans le tunnel et tu te caches dans un petit recoin pis tu attends vraiment longtemps que ça ferme. Après il y a les trains qui ramassent l'argent dans les banques. Une fois qu'eux sont passés, là tu peux sortir, mais il y a quand même de la surveillance, tu peux quand même tomber sur quelqu'un. Il n'y a pas de surveillance, mais ce sont des travailleurs. Tu ne vois vraiment aucun graf, c'est justement pour ça. C'est vraiment pour le *challenge* de le faire. Ils nettoient après deux, trois heures ».

Finalement, des *throw-ups* et *pieces* se font illégalement sur les murs et les ruelles de la ville, le long des voies ferrées ainsi que dans les cours d'école.



**Figure 31 : *Throw-ups* (K6A), le long de la voie ferrée, avril 2008, Montréal**



**Figure 32 : Throw-ups (Flow), rue de la Montagne, Montréal, mai 2008.**

Les lettres roulées (ou « rouleaux ») occupent un espace particulier : celui des toits et des sections de mur en hauteur. Stare décrit ceux-ci ainsi :

« (...) à Montréal un truc qui est spécial c'est les rouleaux, les gros rouleaux [pour lesquels, il suffit] juste d'utiliser le *primer* comme couche de fond pour faire des trucs vraiment géants comme ça ça ne te coûte pas cent cannes pour remplir tes trucs. Ça, ça vient des *States*, San Francisco, L.A. ».

Les « rouleaux » se retrouvent sur les pans de mur en hauteur au centre-ville (particulièrement dans les grandes artères comme la rue Sainte-Catherine, la rue St-Laurent et la rue Saint-Denis), le long du Canal Lachine ainsi que le long de l'autoroute.





**Figure 33 : Lettres roulées de NME.**



**Figure 34 : Lettres roulées (HYH et Sake), canal Lachine, Montréal, mai 2008.**

### iii. Les trains

Peindre des *pieces* sur des wagons de trains est une pratique entourée d'une certaine aura pour les graffiteurs interviewés. Les trains, par leur déplacement dans l'espace, sont, depuis le début du mouvement du graffiti hip-hop, un espace privilégié pour faire « circuler son nom ». À Montréal, les graffitis sont faits la plupart du temps sur des wagons de marchandises mais il peut aussi s'agir de wagons de passagers.

Comme la gare de triage et les dépôts de trains sont des lieux difficiles d'accès, il est plus facile de s'y rendre en groupe que seul. Le premier graffiti sur un wagon suit donc souvent de peu l'inclusion d'un graffiteur dans un *crew*. C'est le cas à la fois de Monk.e, Cheeb et Naes. Tous mentionnent l'expérience du « premier train ». Naes choisit même cette occasion pour changer de nom de graffiteur. On pourrait parler en quelque sorte d'un rite de passage. Le risque d'être pris en flagrant délit en peignant des trains est plus ou moins grand selon le lieu choisi. Par exemple, la pratique de Naes de peindre des trains de passagers à Montréal était beaucoup plus risquée que celle de Cheeb qui s'adonnait à cette pratique à la campagne sur des trains de marchandises. Le but recherché diffère selon le lieu choisi.

Pour Naes, le défi était de faire partie, avec son *crew*, des premiers graffiteurs à peindre un train de passagers à Montréal et de vivre une expérience forte en adrénaline. C'est d'ailleurs en peignant un train que Naes finira par se faire prendre et aura des ennuis avec les autorités judiciaires.

Pour Cheeb et son *crew* peindre des *pieces* sur des trains a aussi été une expérience très marquante du graffiti. Dans leur cas, cette activité se faisait dans un lieu éloigné de la ville où le risque d'être arrêté était minimal. L'objectif était de faire des *pieces* sur des trains qui se déplaceraient sur une grande distance – bien qu'ils n'en connaissent pas la destination<sup>49</sup> – dans une atmosphère sans danger, apaisante et en bonne compagnie. Peindre des trains dans ce cadre champêtre était, pour Cheeb, le summum que pouvait offrir le graffiti.

---

<sup>49</sup> Cheeb ajoute qu'en cela sa pratique le différencie de celles d'autres graffiteurs pour qui la ligne de train et sa destination avaient priorité sur le lieu choisi pour peindre.



**Figure 35 : Graffitis de Cheeb sur wagons de trains de marchandises.**

Cheeb et son *crew* acquièrent une certaine notoriété grâce à leurs graffitis sur les trains :

« Il y a des gens qui nous connaissent vraiment beaucoup à cause de ça. C'était drôle ça. Tu entendais parler d'un train que t'avais fait. Des fois un train revient pis il a été barbouillé un peu. C'est drôle tu sais qu'il y a des gens qui l'ont vu ».

Cheeb s'interroge sur l'importance donnée aux graffitis sur trains chez les plus jeunes générations de graffiteurs. À son avis, celle-ci serait moindre. Je n'ai pas d'information pour étayer cette hypothèse. Cependant, on peut penser qu'avec le potentiel de diffusion qu'offre Internet, le train, en tant que moyen de se faire connaître et d'élargir son réseau, perd peut-être en influence.

#### *iv. Mesures répressives*

Parfois, dans les entrevues, certains incidents ou arrestations ont été mentionnés, mais les graffiteurs ne s'y attardaient pas et, comme j'avais fait le choix de signaler clairement à mes informateurs que le graffiti en tant qu'acte transgressif n'était pas au cœur de ma recherche, je n'insistais pas.

Le début des activités de graffitis de Monk.e était illégal. Si l'on se met à sa place, on doit admettre que cela prenait du courage et de la volonté pour aller dans un parc la nuit avec son matériel et son croquis préalablement dessiné pour graffiter. Tel que précédemment mentionné (cf. : 95), Monk.e a été arrêté trois fois en raison de ses activités de graffiteur (deux fois pour avoir peint dans l'espace public, une fois pour avoir volé des canettes aérosol dans un magasin), mais somme toute, Monk.e ne juge pas que les trente heures de travaux communautaires qui lui ont été imposées ont été lourdes en conséquence.

Naes, cependant, après avoir graffité pendant quelques années sans jamais avoir été pris, a été très marqué par son arrestation à l'été 1998 avec Zeck. Les tracas et l'argent qu'il a dû payer en dommages l'ont freiné dans sa pratique. Il pense que les politiques répressives contre le graffiti deviendront aussi fortes à Montréal qu'elles le sont aux États-Unis ou en France lorsque les autorités locales se rendront compte qu'aucun moyen alternatif ne permet d'enrayer le graffiti.

## b. Espaces autorisés

Pour les activités légales de graffiti, il y a essentiellement trois types de contexte : les murs légaux, les murales rémunérées et les événements organisés.

### i. Murs légaux

D'abord, il y a les murs autorisés (ou légaux) gérés par la ville. Souvent sur ces murs, les graffiteurs font des *pieces*. C'est une pratique plus individuelle que collective. Un de ces murs se trouvait rue Bernard Est et appartenait à une entreprise privée.



Figure 36 : Mur légal, rue Bernard Est, Montréal, septembre 2006.

Selon Cheeb, les murs qui ont été « donnés » par la ville aux graffiteurs n'étaient pas « intéressants ». Il est d'avis que si la ville avait « donné » des murs de plus de valeur, c'est-à-dire avec une plus grande exposition, le graffiti à Montréal aurait pu prendre davantage d'envergure.

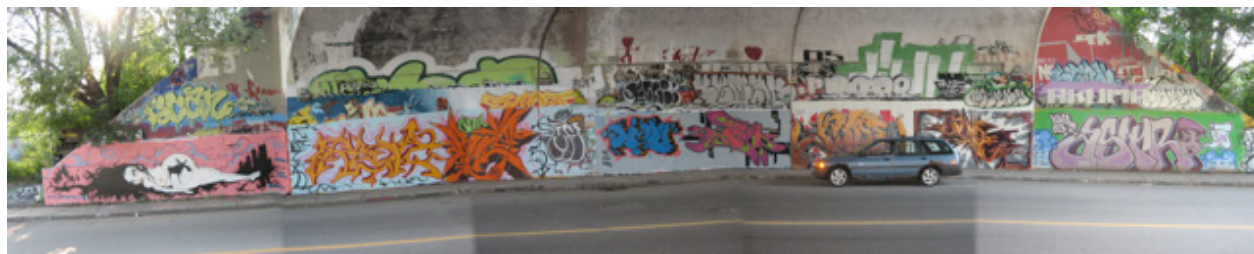
Deuxièmement, c'est dans le cadre d'un contrat avec un particulier ou du programme des murales subventionnées par la municipalité que les graffiteurs ont accès à des sections de murs assez importantes pour réaliser des murales. Au moment du terrain, Stare était l'intermédiaire entre les graffiteurs, les commerçants et la responsable, à cette époque, du

programme de la ville, Nicole-Sophie Viau. Selon Cheeb, comme dans le cas des murs légaux, les murales subventionnées ont nui à l'effervescence du graffiti à Montréal. Il pense que la mise en place d'un tel programme a eu pour effet de diminuer le nombre de graffiteurs obtenant des contrats pour deux raisons. D'abord, moins de murales sont produites du fait que les particuliers tentent d'obtenir les subventions municipales attribuées à un nombre limité de murales. Deuxièmement, seuls les graffiteurs choisis par le programme peuvent peindre dans ce cadre. Alors que ces deux initiatives ont été présentées aux graffiteurs comme une manière de les aider, Cheeb pense que c'est plutôt un plan stratégique de la ville pour faire disparaître le graffiti. Naes pense cependant que tout programme qui aurait pour objectif d'éliminer le graffiti est voué à l'échec. L'avantage principal qu'il voit à l'implication de la ville dans le graffiti est la création d'emploi pour les graffiteurs :

« Ça aide le monde, ça donne de la job pis tout ça sauf que... je sais un peu c'est quoi leur objectif, c'est d'éliminer le graffiti, c'est impossible (...) ça ne l'arrêtera pas, ça va arrêter certaines personnes, mais pour un qui se fait arrêté, il y en a deux qui commencent. Il n'y a pas vraiment de moyen pour arrêter ça, je pense ».

## ii. Événements organisés

Finalement, il y a les événements de graffitis organisés comme « Under Pressure » au centre-ville de Montréal et le « Jam » dans l'arrondissement de Lachine. Depuis le terrain (2002-2004), deux autres espaces ont commencé à être graffités annuellement, soit le viaduc de la rue Rouen (entre la rue Lespérance et la rue Moreau) et quelques murs donnant sur la rue Bleury, à quelques pas au nord de la rue Sainte-Catherine, peints lors d'un événement nommé *Meetings of styles*.



**Figure 37 : Murale légale, tunnel Rouen, Montréal, juillet 2006.**



**Figure 38 : *Meeting of Styles*, rue Bleury, Montréal, février 2008.**

Les lieux choisis sont souvent des bâtiments assez hauts pour pouvoir installer un échafaudage de quelques plateformes et ainsi permettre à un maximum de graffiteurs de peindre. Encore une fois, ce contexte favorise la réalisation de *pieces* – et non celle de « productions » – car l'espace par graffiteur est assez réduit.



**Figure 39 : Pieces et échafaudage, Under Pressure, Montréal, août 2004.**

Lors des événements organisés, les graffitis ne se font pas nécessairement sur des murs. J'ai vu à quelques reprises, à l'été 2004, lors d'événements financés par les arrondissements de Montréal, l'installation de panneaux de bois dans des parcs ou dans la rue ayant pour but de servir de toile aux graffiteurs.





Figure 40 : *Piece sur panneau de bois, Av. Mont-Royal, Montréal, septembre 2004.*



Figure 41 : *Pieces sur panneau de bois, Arrondissement de LaSalle (Mtl), août 2004.*

iii. *Le graffiti rémunéré: les contrats*

Dès qu'un graffiteur acquiert une bonne maîtrise des techniques de la bombe aérosol, il tente souvent d'essayer de tirer de sa pratique une rétribution monétaire qui prend la forme de « contrats ».

Cheeb obtient de nombreux contrats à Québec ce qui, non seulement le paye, mais, de plus, lui fournit assez de peinture aérosol pour qu'il n'ait pas à en acheter pour la production de ses propres graffitis. Même une fois installé à Montréal, il retourne souvent les fins de semaine à Québec avec C-Lock pour des contrats de graffitis pour divers clients. À cette époque, même si ces productions se font dans le cadre d'une commande rétribuée par un client, Cheeb aime tellement peindre que l'argent demeure une motivation secondaire. Il raconte qu'il lui est arrivé de faire une murale en échange d'une pizza. Aujourd'hui, il constate qu'il n'accepterait plus un tel échange. À part pour les productions personnelles, Cheeb exige d'être payé en espèces.

Au cours du cégep, Naes commence à faire des contrats avec Simo, le graffiteur qui lui avait permis de se joindre au *crew* BAT. Ce sont ces contrats, certains assez lucratifs, comme le premier au Bar Belmont de la rue St-Laurent, qui amène Naes à arrêter d'étudier avant d'avoir complété son Dec en arts. Cette pratique du graffiti au sein du monde actif lui paraît beaucoup plus riche en apprentissages que les cours d'arts suivis au cégep. Naes obtient ensuite d'autres contrats à travers les patrons du restaurant « Frites Alors » où il travaille comme cuisinier. Naes dit qu'à cette époque les clients laissaient aux graffiteurs une grande liberté dans leurs choix de création. Il explique cela par le fait que le graffiti n'avait pas la connotation négative à laquelle on l'associe aujourd'hui. Bien au contraire, « le monde trouvait ça cool » explique Naes.

Monk.e dit avoir quitté Drummondville notamment parce que comme le graffiti n'y avait pas de reconnaissance, il ne pouvait pas espérer en vivre. À Montréal, Monk.e a réussi son pari et c'est en tant qu'artiste graffiteur qu'il réussit à gagner sa vie. Il peint des murales contre rémunération pour de nombreux particuliers (murales dans les cours arrières des maisons ou décoration de la chambre d'un enfant), pour des commerçants (murale sur la façade de leur commerce) ou pour des institutions publiques (murales sur les murs d'une école). Monk.e est

aussi payé par la ville de Montréal pour donner des ateliers de graffitis dans les écoles primaires.

*iv. Les boutiques spécialisées dans le graffiti*

Trois boutiques spécialisées dans le graffiti desservent la communauté de graffiteurs montréalais. Ce sont des lieux où les graffiteurs se retrouvent pour se procurer des produits liés au graffiti, mais aussi pour socialiser ou pour peindre.

La plus ancienne boutique, aujourd'hui fermée, s'appelait le « Cell Block ». Celle-ci a d'abord été située rue Ontario (à l'intersection du boulevard St-Laurent) puis dans l'avenue Du Parc (à la hauteur de l'avenue Van Horne). Son propriétaire en était C-Lock.

Le commerce actuellement le plus populaire est « Keep it Real » dont le propriétaire est le graffiteur français Sino (la boutique est communément appelée « Chez Sino »). Celui-ci commence au début des années 2000 par vendre de la peinture aérosol dans un kiosque d'un bazar dans l'est de la ville (rue Ontario à l'intersection de la rue Papineau). En mai 2004, Sino quitte cet espace de vente pour un local individuel situé de l'autre côté de la rue.

La Galerie SUBV, dirigée par José Bernatchez, ouvre ses portes, avec une subvention de la Ville de Montréal, au printemps 2003, rue de Maisonneuve Est (à l'intersection de la rue Wolfe). Il s'agit d'un espace qui sert à la fois de lieu d'exposition pour les toiles de graffiteurs ainsi qu'à la vente d'articles et de matériel de graffitis. La boutique déménage un an plus tard rue Sherbrooke Ouest, dans le quartier Notre-Dame-de-Grâce.

## G. Les médias – source d’information et de diffusion de l’information

### 1. Magazines

Achetés ou feuilletés au magasin ou chez un ami graffiteur, c’est via l’accès aux magazines de graffitis et de hip-hop<sup>50</sup> que Cheeb, Monk.e et Naes ont approfondi leurs connaissances du graffiti et se sont développés dans ce domaine .

Les premiers magazines de graffitis que Cheeb a consultés appartenaient à des graffiteurs, plus jeunes que lui, avec qui il peignait à Québec. Dans le cas de Monk.e, lorsqu’il vivait à Drummondville, les magazines achetés à Montréal constituaient sa seule référence. Naes a commencé à faire du graffiti à Montréal avant même que des magazines soient disponibles. Il se rappelle que la première fois qu’il a vu des graffitis dans un magazine, il s’agissait d’une page réservée aux graffitis à l’intérieur de la revue américaine de hip-hop, *The Source*. Puis, au printemps 1996, Naes s’est rendu au Cell Block et s’est procuré pour la première fois des magazines de graffitis. Ceux-ci lui ont servi de base pour bâtir ses connaissances du style *wildstyle*. Naes a été marqué, par la suite, par les magazines européens, particulièrement les œuvres du graffiteur français, Soleil. Les magazines ont permis, comme en témoignent Cheeb et Naes, de prendre conscience de l’existence du haut niveau technique atteignable dans le graffiti et, pour Naes, d’apprendre à « mesurer la beauté ».

Pour les graffiteurs, de faire publier des photos de leurs œuvres est un moyen très prisé d’étendre leur renommée. Monk.e, dès le départ, voulait « passer » dans les magazines. Pour Cheeb et son *crew*, il s’agissait également de l’objectif principal. Cependant, la publication ne dépend pas uniquement de sa propre volonté et, comme il l’explique, pendant longtemps, lui et

---

<sup>50</sup> La diffusion planétaire du graffiti hip-hop est en grande partie due à son lien à l’ensemble du mouvement hip-hop, notamment au rap, l’élément du hip-hop qui a connu le plus grand succès commercial. Cette association fait en sorte qu’il est fréquent que dans un magazine dédié au hip-hop, qu’une page soit consacrée aux graffitis. C’est le cas du magazine américain, « *The Source* », du magazine brésilien « *Rap* » et du magazine français « *Radical* ». C’est ainsi que des jeunes vivant dans des régions peu urbanisées où il n’y a pas de graffitis hip-hop peuvent tout de même être mis au courant de cette pratique en feuilletant un magazine à grand tirage qui traite principalement du rap national et étranger.

son *crew* étaient « stressés » du fait qu'ils ne réussissaient pas à se faire publier dans les revues. Cependant après avoir rencontré un graffiteur français qui était très réseauté en Europe, des photos de leurs travaux ont finalement été publiées dans des magazines européens, dont un magazine britannique, « Graphotism », et un magazine français, « Graff it ». Cheeb ajoute que même s'ils auraient beaucoup aimé se retrouver dans un magazine américain, ce ne fut jamais le cas.

Comment doit-on s'y prendre pour faire publier des photos de ses œuvres ou celles de son *crew*? Cheeb propose quelques éléments de réponse pour réussir ce qu'il nomme le « marketing international » de ses graffitis. Tout d'abord : « Il faut être de calibre international (...) tu ne peux pas être pas bon ». Deuxièmement, « tu ne peux pas copier, tu peux copier jusqu'à un certain point, il n'y a pas de plagiat dans ces trucs-là, parce que tous les lecteurs le voient, t'es checké (...) ». Cependant, l'originalité doit se faire à l'intérieur des jalons propre au graffiti. Ainsi, pour être publié, un *crew* ne peut pas faire seulement des murales abstraites, car il doit également montrer sa maîtrise des techniques du graffiti à l'aérosol. Troisièmement, « il faut qu'ils t'aient » explique Cheeb en parlant des éditeurs de la revue. C'est d'ailleurs ce que déplore Stare. D'après celui-ci, pour être publié il faut souvent être l'ami des éditeurs. Pour Stare, les magazines sont souvent des instruments d'autopromotion de la clique de l'éditeur. Quatrièmement, si le graffiteur ne fait pas partie de cette clique, il peut tenter d'envoyer lui-même les photos, mais la stratégie la plus efficace est alors celle de connaître un tiers qui, tel un agent de promotion, « pousse les photos » du graffiteur auprès des revues. Finalement, les magazines se distinguent par les styles qu'ils privilégient. Il faut donc, selon son style de graffiti, viser la publication dans certaines revues au détriment des autres.

Tel que mentionné plus haut, pour Cheeb et son *crew* être publié dans les magazines était l'objectif à atteindre. Une fois que ce but fut atteint, Cheeb constate que le groupe s'est dissocié et que chacun a presque complètement arrêté de graffiter.

En tant qu'instrument de diffusion, les magazines ont-ils la même importance pour tous les graffiteurs? Cheeb se demande si pour certains *crews* qui ont succédé au sien, le fait de placer son nom dans un endroit de grande visibilité dans la ville n'est pas plus important que la reconnaissance possible par la publication de photos dans les magazines. Il s'agit d'une

possibilité, mais celle-ci n'a pas été confirmée par les entrevues. Cependant, tous ne montrent pas le même intérêt pour les magazines.

Stare mentionne notamment que bien qu'il ait souvent feuilleté des revues de graffitis au Cell Block, il n'en a jamais acheté. Selon lui, celles-ci ne sont pas représentatives de la scène du graffiti ni dans le temps, ni dans l'espace. En effet, non seulement les photos de graffitis seraient-elles publiées avec souvent un an de retard par rapport au moment de leur exécution, mais de plus celles-ci ne seraient pas nécessairement représentatives de la diversité et de la qualité des graffitis d'une ville, région ou pays, car il s'agit souvent de l'œuvre du groupe restreint de graffiteurs qui font partie de la clique de l'éditeur. Stare appuie son opinion sur un cas personnel :

« (...) le magazine *Under Pressure* ici, il vient de sortir le nouveau [numéro]. Nous ça fait cinq, six ans qu'on peinture à Montréal. On n'a rien, mais rien dans ce magazine-là. C'est comme pas nos amis ».

Stare ajoute également que dans une revue on ne peut pas juger avec justesse du talent et de la productivité d'un graffiteur, car même si dans un même numéro on retrouve plusieurs œuvres de celui-ci, on ne peut pas pour autant savoir s'il est véritablement prolifique : il peut s'agir en fait de l'ensemble des graffitis que celui-ci a peint jusqu'à ce jour.

Malgré tous ces inconvénients, les magazines permettent, comme l'explique Monk.e, d'atteindre un public beaucoup plus large que ne le permet la simple exposition *in situ* de ses graffitis.

Le magazine « *Under Pressure* » qui cherche par son contenu à être pancanadien permet aux graffiteurs du Canada d'être informés de ce qui se fait dans le reste du pays. Il s'agit d'un magazine de langue anglaise dont l'éditeur en chef, un graffiteur montréalais de longue date, Sterling Downey<sup>51</sup>, est anglophone mais parle le français couramment. Dans *Under Pressure*, les graffitis sont regroupés en sections présentées dans l'ordre suivant : « Bombing » (3 à 4

---

<sup>51</sup> Seaz est son pseudonyme de graffiteur

pages<sup>52</sup>), « Canadian Walls » (2 pages), « U.S. Walls » (2 pages), « Foreign affairs »<sup>53</sup>(1 page), « Freights » (4 pages). Selon Monk.e, ce magazine est la source principale d'influence pour les graffiteurs montréalais : « Le « *Under Pressure* » a un impact auprès des jeunes. Je pense que c'est gros ça qui influence la masse ».

## 2. Livres

Si Stare n'achète pas de magazines, il achète par ailleurs des livres sur le graffiti. Selon lui, en comparaison avec les magazines, les livres seraient plus fidèles pour décrire l'ensemble du milieu du graffiti et ne serviraient pas de tremplin uniquement à un nombre restreint de graffiteurs qui cherchent à se faire de la publicité personnelle. D'après Stare, les livres qu'il a achetés sur le graffiti ont été écrits par des auteurs sérieux qui ont « pris le temps » nécessaire pour « faire un bon boulot ». Les livres que possède Stare sont ceux « sur les trains new-yorkais dans les années 1980 de Henry Chalfant »<sup>54</sup>; « *The art of getting over* de SPO » (Powers 1999) un livre que Stare considère être la bible du graffiti, notamment au niveau des règlements « non écrits » du graffiti qui y sont reproduits; ainsi que quelques ouvrages sur les trains européens.

## 3. Films et vidéos

Aucun des graffiteurs québécois interviewés ne donne une place de choix aux enregistrements vidéo produits dans le milieu du graffiti. Ils disent en avoir regardé dans les premières années de leur pratique mais qu'ils s'en sont lassés, car les images présentées se résumaient souvent à des plans de wagons de trains sur lesquels il y a des graffitis défilant devant la caméra. Ces vidéos réalisés de manière souvent assez amatrice peuvent permettre néanmoins de faire connaître les productions des graffiteurs bien au-delà du local. Par exemple,

---

<sup>52</sup> Le nombre de pages qui leur sont en moyenne attribué. Il faut cependant noter que dans « *Under Pressure* », il y a plus de graffitis par pages que dans *Graffiti*.

<sup>53</sup> Graffitis d'ailleurs que du Canada ou des États-Unis

<sup>54</sup> *Subway art* (Cooper et Chalfant 1984) et *Spraycan Art* (Chalfant et Prigoff 1987).

Cheeb a su qu'un vidéo dans lequel on voyait un de ses *pieces* sur un train avait été montré au Japon. À moins que le graffiteur soit mis au courant par un spectateur, dans le cas d'un vidéo, ou par un lecteur, dans le cas d'un magazine, il ne peut connaître son degré exact de renommée à l'extérieur de sa localité. Je prends encore une fois l'exemple de Cheeb qui, lors de son déménagement de Québec à Montréal, avait été surpris d'apprendre que son travail était connu et exposé au Cell Block, le magasin de graffitis de Montréal.

#### 4. Internet

Pour les quatre graffiteurs interviewés, l'Internet est une source d'information et de diffusion de l'information qui, à de nombreux égards, demeure secondaire et vis-à-vis laquelle ils sont ambivalents.

L'Internet n'était ni très développé ni facile d'accès au moment où ces jeunes hommes se sont initiés au graffiti, à la fin des années 1990. Par exemple, en 1997, lorsque le premier site de graffitis de Montréal, « Graf 514 », est apparu sur Internet, Naes l'a consulté, notamment parce qu'un de ses *pieces* était sur la page d'accueil du site. Cependant, Naes n'y a pas accordé beaucoup d'importance, car son accès à Internet était très limité à l'époque.

Naes, qui au moment de l'entrevue avait l'Internet à la maison depuis un an, pensait qu'aujourd'hui, la quantité d'information présente sur Internet avait beaucoup augmenté ce qui amenait les jeunes graffiteurs à s'en servir bien davantage que les plus anciens. Naes ajoute qu'actuellement pour les novices les deux sources principales d'inspiration sont l'Internet et les *pieces* des « vieux writers » de Montréal.

Même si Monk.e n'avait pas l'Internet chez lui, il pensait que pour les jeunes graffiteurs vivant chez leurs parents et ayant l'Internet à domicile, le web était une manière très économique d'enrichir leurs connaissances sur le graffiti puisque des sites remplis de photos de graffitis y étaient accessibles gratuitement.

Pour Stare, Cheeb et Monk.e, l'Internet est un moyen de s'informer du graffiti dans le temps (« ce qui a été fait auparavant ») et dans l'espace (« ce qui se fait ailleurs »). Cheeb ajoute



que, de manière générale, l'accélération des échanges d'information a eu un grand impact sur son travail en tant qu'artiste, notamment comme cinéaste. Pour lui, le « fait d'être toujours en connexion avec ailleurs » a pour effet de déraciner la création. Ainsi, le lieu d'où se fait la production artistique « n'a plus d'importance ». Par exemple, son film a été fait à Montréal, mais les influences sont si diverses que le public ne réussit pas identifier la nationalité de son réalisateur.

L'Internet peut également être utilisé pour établir des contacts personnels avec d'autres graffiteurs. Étonnamment, aucun des graffiteurs ne semblait l'employer souvent à cette fin. Par exemple, Cheeb disait « ne pas croire aux courriels » comme moyen de communication entre graffiteurs et, pour cette raison, il n'avait pas répondu à un courriel qui lui avait été envoyé par le célèbre graffiteur allemand nommé Daim. Malgré cela, Cheeb mentionne l'utilité d'Internet pour un graffiteur qui voyage, surtout s'il s'agit d'un graffiteur connu, pour trouver un hébergement parmi les graffiteurs locaux.

Pour Monk.e, le plus jeune des graffiteurs interviewés, l'Internet, tout comme les magazines, est un espace d'exposition qu'il cherche à occuper depuis le début de sa carrière de graffiteur. Les œuvres de Monk.e apparaissent maintenant sur l'Internet, mais cette visibilité s'avère problématique pour celui-ci : les photos des *pieces* affichés sur les sites de graffitis ne sont pas datées et ne représentent pas ce que Monk.e fait aujourd'hui. Ce qui s'applique à Monk.e s'applique à tous les graffiteurs. L'Internet joue donc un rôle en tant qu'archives facilement accessibles des productions des graffiteurs. Cependant, ces photos dont on voit rarement la date de production ne sont pas nécessairement récentes.

L'Internet présente d'autres inconvénients. D'après Stare, les jeunes graffiteurs n'utilisent pas nécessairement l'Internet de façon pertinente. Il mentionne combien les forums sur les graffitis peuvent devenir chronophages. Stare est d'avis que ceux-ci devraient, selon lui, plutôt passer le temps qu'ils consacrent à « parler de graffitis », à « peindre dans la rue ». Cheeb, pour sa part, au moment de l'entrevue, avait suspendu temporairement son abonnement à l'Internet, car il s'y trouvait trop accro :

« J'ai réussi à me dépareiller d'Internet, ça m'a tout pris (...) depuis qu'internet est arrivé, je l'ai toujours eu...fait qu'en moment donné j'ai cru bon de tasser ça de ma vie, ça été dur mais là je n'ai plus internet (...) ça fait un an que j'en ai plus, mais là je pense que je vais me réabonner ».

Le site montréalais le plus important est Bombing Science<sup>55</sup> accessible sur l'Internet depuis le début des années 2000. Bien que la section montréalaise – plus de 300 graffiteurs montréalais y sont représentés – soit « subjectivement »<sup>56</sup> la plus importante pour son webmestre News<sup>57</sup>, graffiteur depuis 1993, l'objectif de celui-ci est « de couvrir l'ensemble de la scène mondiale »<sup>58</sup>. Dans une brève entrevue téléphonique, News, que j'ai par ailleurs rencontré à quelques reprises au cours du terrain, m'explique que la pertinence de son site est d'être « un outil de référence et d'archivage photographique ». Il s'oppose à l'idée que des graffiteurs novices s'en servent « pour acquérir des connaissances ou pour faire partie de la scène ». Le graffiti n'est pas une pratique virtuelle semble-t-il chercher à me faire comprendre.

« Bombing Science » est un site qui se dit bilingue. Si les nouvelles sont écrites dans les deux langues, le contenu du « forum » est surtout en anglais du fait que la plupart des visiteurs sont des graffiteurs américains, explique News. Les titres de sections sont uniquement écrits en anglais (par exemple, dans la partie nommée « Main Site », le nom des sous-divisions sont « Graffiti shop », « Walls », « Bombing », « Freights », « Street Art », « More »).

## H. Liens sociaux

### 1. Crew

Le *crew* est en général une équipe de quelques membres qui s'épaulent pour réaliser conjointement des murales d'envergure ou autres activités de graffitis, comme les lettrages à

---

<sup>55</sup> Consulté sur Internet ([www.bombingscience.com](http://www.bombingscience.com)), 20 février 2008.

<sup>56</sup> News emploie ce mot dans une entrevue téléphonique (janvier 2008). News est francophone.

<sup>57</sup> Avant de lancer « Bombing Science », News avait été, avec un ami, l'auteur d'un site précédant de graffitis nommé « Les graffitis de Montréal-Nord ».

<sup>58</sup> Mots employés par News.

gros rouleaux, dans un cadre légal ou illégal. La taille d'un *crew* varie. Au minimum, il est composé de deux graffiteurs. À Montréal, le *crew* le plus nombreux, TA, regroupe vingt graffiteurs. Dans les *crews* qui dépassent cinq à six membres, les *crews* se subdivisent en plus petites unités pour pouvoir être opérationnels et efficaces. Dépasser le seuil de cinq ou six graffiteurs pour peindre une murale ou pour graffiter illégalement est plus nuisible que bénéfique, car cela met en péril la réussite du projet collectif. La production de la murale de Santo André par les graffiteurs québécois illustre bien cette situation. À dix graffiteurs, il était très difficile pour eux de réussir à élaborer une murale qui soit le fruit d'une création collective. Si l'on se fie aux commentaires de Cheeb à ce sujet (cf. Annexe 4 : lv), le résultat démontrait le manque d'intégration entre les différents membres du groupe.

Pour faire partie d'un *crew*, un graffiteur peut soit en être un membre fondateur ou il peut se joindre à un *crew* préexistant. Par exemple, alors que Monk.e et Stare ont fondé respectivement leur propre *crew*, Cheeb et Naes se sont intégrés à des *crews* déjà actifs.

Les raisons pour lesquelles un graffiteur se lie avec certains individus plutôt que d'autres sont diverses : le hasard des rencontres (si on croit au hasard...), les affinités personnelles, le partage d'une même vision du graffiti. Dans le cas de Monk.e et Stare, deux graffiteurs qui ont commencé un nouveau *crew*, ils se sont entourés de graffiteurs qui, comme eux, n'étaient pas originaires de Montréal. Stare explique :

« J'ai pas mal évolué tout seul dans mon coin à Longueuil. C'est drôle parce que c'est pas mal comme ça que tout le monde dans mon *crew*, Philippe, lui c'était à Brossard, dans un autre coin, un autre, Jean-Sébastien, lui aussi c'était à Longueuil, mais à l'autre bout, je ne l'ai jamais rencontré à part cinq ans après, mais j'ai toujours vu son tag par exemple. Il n'y en a pas qui viennent de Montréal. On vient tous d'ailleurs. Un Français pis du monde de Longueuil ».

Alors que dans le cas du *crew* de Stare, l'homogénéité du lieu d'origine s'étend également au talent et à l'expérience de chacun des membres, ce n'est pas le cas dans le *crew* de Cheeb. Ce dernier explique comment, au départ, la participation de C-Lock était limitée en raison de son manque d'expérience. C-Lock demeurait néanmoins un partenaire de valeur,

notamment par fait qu'étant le propriétaire du « Cell Block », il avait un accès privilégié au matériel et aux informations.

**a. Durée et importance d'un crew**

La durée de vie d'un *crew* est variable puisque celle-ci repose sur une alliance temporaire. Certains graffiteurs se séparent seulement quelques mois après s'être alliés. Le noyau d'un *crew* peut rester le même, mais l'ajout de nouveaux membres peut les amener à changer le nom du *crew*. C'est le cas du *crew* de Monk.e qui passe du nom de « HUV » (Hold-up visuel) à « K6A » après le départ de certains membres et l'ajout de d'autres. Une autre raison motivant le changement de nom dans ce cas est qu'un membre sortant ait eu des ennuis graves avec les forces policières. Monk.e explique le choix de K6A comme nom de *crew* par son caractère humoristique, sa neutralité et sa versatilité linguistique entre le français et l'anglais :

« On a tous des mentalités un peu différentes pis il fallait trouver un nom qui ne voulait pas dire grand-chose. Finalement Saer, le premier gars que j'ai rencontré, il travaillait dans une compagnie d'expédition de colis. Un des codes postaux c'était K6A pis il est parti à rire parce que « kâssé ça » : « qu'est-ce que c'est »; l'expression québécoise « kâssé ça ». Pis il nous a dit ça en niaisant comme ça pourrait être drôle comme nom de *crew* pis quand je l'ai prononcé en anglais ça fonctionnait en anglais aussi fait que tout le monde est parti à rire pis on a vraiment gardé ça (...) on trouvait ça drôle tout le monde était comme, personne ne se sentait vraiment représenté par ça mais personne n'était non plus réticent à ce nom là fait qu'on s'est dit tant qu'à chercher pendant des mois on va prendre ça pis de toute façon se sont juste des lettres à travailler quand on est ensemble ».



**Figure 42 : Production de Monk.e et de son crew K6A, Montréal.**

Il existe des *crews* dont la longévité épouse celle de la carrière des graffiteurs qui en font partie. Cependant, certains *crews* dépassent en longévité la carrière de ses membres fondateurs, car ces *crews* acceptent périodiquement en leur sein des membres plus jeunes qui sont à leurs débuts. C'est le cas de TA. Il faut cependant noter que même si la plupart des premiers graffiteurs de ce *crew* ont « pris leur retraite », quelques-uns sont encore actifs et continuent de jouer un rôle important pour maintenir la cohésion du *crew*.

Dans tous les récits des graffiteurs interviewés, c'est à partir du moment où ces jeunes hommes ont réussi à s'allier à un ou à quelques partenaires que leurs activités de graffiteur se sont intensifiées. La situation contraire, soit le desserrement des liens du graffiteur avec son *crew*, amène souvent la diminution en intensité de son activité en tant que graffiteur. Cheeb explique, par exemple, que s'il a arrêté de peindre, c'est par faute de « partenaires de graf ». Le ralentissement de la pratique du graffiteur peut souvent aussi être la cause de la dissolution du *crew*. L'exemple de Cheeb peut encore une fois être cité. Lorsque le trio dont il faisait partie a atteint la notoriété tant recherchée, Zen, C-Lock et Cheeb ont perdu la motivation de continuer à peindre ensemble.

Un graffiteur fait donc partie d'un cercle restreint d'acolytes. Mais en plus de cette union à son *crew* « racine » ou « mère », un graffiteur peut agrandir son réseau d'alliances et devenir membre d'un second *crew* local, d'un *crew* national et même de celui d'un *crew* d'un autre pays. Souvent, ce sont des graffiteurs d'expérience qui ont eu l'occasion de voyager et donc de peindre avec des graffiteurs d'autres villes ou d'autres pays qui forment ce type d'alliance.

## **b. Apprentissage**

Malgré les différences entre les capacités de chacun, le *crew* favorise l'apprentissage collectif. Après s'être initiés au graffiti de façon individuelle, les graffiteurs poursuivent leur formation au sein d'un *crew*. Cheeb explique :

« Zen a vraiment appris de son côté. Moi j'arrivais, j'avais quand même essayé d'apprendre des gars de Québec. Eux autres ils ne voulaient pas vraiment [m'apprendre comment faire du graffiti], tu apprenais ce que tu pouvais. Tandis que C-Lock, il s'est vraiment fait instruire par Timer la base pour faire des murales, fait que quand on est arrivé ensemble, on a vraiment essayé de décortiquer l'ensemble (...) on s'est fait un apprentissage, on se pratiquait beaucoup, comment on va faire ça, pis comment on faisait ça ».

Le concept d'un mentorat où les novices apprendraient des plus expérimentés dans le *crew* semble rarement faire partie de la réalité des graffiteurs :

« Nous dans notre *crew* il n'y avait pas de mentor » explique Cheeb. « On en a cherché, mais il n'y en a pas eu. On a appris entre nous pis on essaie de comprendre des trucs. C'est sûr que C-Lock apportait beaucoup d'influences avec toutes les revues pis il connaît vraiment son historique. Il en connaît beaucoup internationalement, tous les noms, « pis lui il vient de là, pis ces lettres-là... ». Il fait beaucoup d'analyse. C'est vraiment intéressant pour ça. Mais on ne parle jamais de ça. Mais avant on en parlait. Zen, je ne sais pas d'où il vient côté mentor c'est sûr qu'aujourd'hui il peinture plus avec Timer. Timer est peut-être plus mentor à C-Lock. C'était pas des vrais mentors parce qu'ils ne voulaient pas m'apprendre rien ».

Lorsque je demande à Naes si les graffiteurs plus expérimentés que lui dans son *crew*, lui donnaient des conseils graphiques, il me répond :

« Non pas vraiment. J'étais quand même à niveau fait que ça sortait bien que je ne me faisais pas dire : « ah, il faut que tu travailles ». Je ne me suis vraiment jamais dit ça. Surtout que les gars avec qui je peignais, Zeck pis eux autres, c'était vraiment des bons gars pis « ah, c'est cool qu'est-ce que tu fais. Parce que souvent je voyais leurs dessins étaient mieux, j'essayais de travailler plus fort, d'avoir des belles lettres ».

### c. Leadership

Le leadership peut être plus ou moins centralisé selon les *crews*. Le talent semble être un facteur déterminant pour expliquer la plus ou moins grande emprise des idées d'un graffiteur sur les autres membres du *crew*. Monk.e mentionne que rapidement les autres ont reconnu qu'il était le plus talentueux et qu'à partir de ce moment, c'est lui qui s'est mis à diriger les murales faites par son *crew*.

Il peut également exister dans un *crew*, plus d'un graffiteur talentueux qui cherche à faire passer ses idées. C'est le cas du *crew* de Cheeb où Zen prenait le rôle de chef. Cheeb qui évaluait avoir un talent équivalent à celui de Zen avait aussi des idées créatives qu'il voulait que le *crew* réalise. Lorsqu'il confrontait directement Zen, celui-ci n'était jamais d'accord. La stratégie de Cheeb était donc, lors de l'élaboration d'une murale, de préparer un croquis détaillé alors que Zen, de son côté, ne faisait pas un tel effort. Le *crew* finissait ainsi par réaliser la murale à partir du croquis de Cheeb.

## 2. Rapport entre graffiteurs

« You suck until further notice » écrit Stephen Powers (1999 : 154) dans *The art of getting over* comme première règle à suivre pour un graffiteur débutant. La deuxième règle

prescrite va dans le même sens : « It's gonna take a long time before we even acknowledge your existence, even longer before we can look at the scribble you call your name (...) » (*ibid*). Ces deux premières règles, retranscrites par Stephen Powers<sup>59</sup>, illustrent l'attitude qu'ont les anciens vis-à-vis les nouveaux, soit celle d'exiger du graffiteur débutant de faire ses preuves avant de pouvoir être accepté parmi les anciens.

À la fois Cheeb et Monk.e font état de tels comportements de graffiteurs expérimentés à leur égard. Cheeb se rappelle des commentaires peu encourageants de certains graffiteurs étoiles de l'époque. Par exemple, Aro et Timer lui avaient tous deux dit qu'il ne pourrait pas réussir à être aussi bon qu'eux, car il commençait trop tard. Monk.e, lui, mentionne le peu d'égard avec lequel il était accueilli au Cell Block les premières fois qu'il s'y rendit en provenance de Drummondville.

À cette méfiance des anciens, il faut cependant également mentionner la tolérance de ceux-ci vis-à-vis les erreurs des débutants. L'attitude de Naes en est un exemple. Il lui est arrivé qu'un de ses *pieces* soit recouvert par des graffitis très élémentaires faits par de jeunes graffiteurs. Naes leur a parlé, mais n'a pas poussé le conflit plus loin.

Il existe beaucoup de commérages entre graffiteurs et personne n'est à l'abri de commentaires dépréciatifs à son sujet. Même si ceux-ci se font, en général, dans l'absence du graffiteur critiqué, les commentaires finissent par être connus par le graffiteur en question. Stare dit qu'auparavant ce type de commentaires l'affectait, mais que depuis qu'il gère le programme de murales pour la ville il a su ne plus se laisser atteindre par ces critiques.

Monk.e semble éprouver une certaine rancœur pour le milieu du graffiti dont il dit avoir été déçu. Il voit dans une pratique plus individuelle une manière de prendre ses distances vis-à-vis ce milieu et de n'en garder que le meilleur.

---

<sup>59</sup> Powers retranscrit ces règles écrites trouvées au « Graffiti Writers Local One Union Hall » à New York.



### a. Importance et recherche de la reconnaissance

Un aspect du graffiti qui est universel, selon Monk.e, est « l'envie d'être connu ». Monk.e ajoute : « Ce n'est pas pour rien que 70% des graffeurs, c'est *Monkey one*; ils cherchent une reconnaissance, ils cherchent à être l'élu, à être *the one* ». C'est aussi ce que croit Naes. D'après celui-ci, ce qui motive le graffiteur est, dans ses mots, « le désir d'être *hot*, de satisfaire son ego ».

Le désir de reconnaissance incite le graffiteur à agir et le pousse à se dépasser, à relever des défis personnels. Il cherche par ses graffitis à se démarquer des autres, à prendre sa place dans l'espace public sous le couvert de son pseudonyme. « C'est vraiment être connu sans être connu » résume Naes. Afin d'atteindre ce but, différentes stratégies sont utilisées.

Tout d'abord, pour que le graffiteur puisse sortir du lot, il faut qu'il ait des adversaires. Comme le montre l'exemple de Monk.e, qui a quitté Drummondville pour aller à Montréal, lorsqu'un graffiteur n'a pas d'échos de sa production de graffitis dans son milieu, il peut choisir d'aller ailleurs pour trouver la reconnaissance désirée.

Deuxièmement, tel qu'il a été montré dans la section consacrée aux médias, pour renforcer leur renommée dans leur milieu et se faire connaître au-delà du local, les graffiteurs cherchent souvent à faire publier leurs œuvres dans les magazines de graffitis et sur l'Internet (comme la plupart des graffiteurs interviewés se sont développés avant l'arrivée d'Internet, ceux-ci parlent bien davantage de la publication dans les magazines que sur le web).

Troisièmement, les voyages à l'étranger sont également une stratégie utilisée pour se faire connaître ailleurs. Stare est un grand voyageur qui a l'habitude d'allier la visite de pays étrangers à la production de graffitis. Il a notamment peint en Inde, à Madagascar et à Paris. À Madagascar, Stare a peint des trains en toute liberté :

« Madagascar c'est une autre affaire tu peux faire n'importe quoi là-bas. C'est un peuple ben humoristique, ils prennent tout à la légère. Je faisais n'importe quoi. Je suis allé en pleine gare centrale de la capitale, j'ai peinturé une locomotive là-bas pis le monde était content».

En rentrant de Madagascar, Stare fait un arrêt à Paris chez un membre de son *crew* et, cette fois-ci, la visite des lieux touristiques n'est pas au programme :

« Je suis arrivé là, la première affaire que j'ai faite : j'ai pris la carte de la ville, j'ai analysé les quartiers.

- Ok, il faut faire de quoi là, de quoi là ».

C'était vraiment comme une mission, un jeu vidéo. C'est un nouveau tableau, t'arrives là « clac, clac, clac », pis après je suis parti. Pour te dire, je ne suis même pas monté dans la Tour Eiffel, je ne suis même pas allé dans les musées. Je ne considérais pas ça non plus comme un voyage de la France. J'étais de retour de Madagascar pis j'ai pris une escale juste pour faire ça. C'était une mission spéciale. Envoyé spécial ».

Cheeb est d'avis que certaines stratégies sont plus efficaces que d'autres. Il mentionne l'exemple du graffiteur montréalais Damo, célèbre sur la scène locale pour son *bombing* qui, lors d'un voyage dans l'Ouest canadien, s'était aperçu que la communauté des graffiteurs ne le connaissait pas, alors que Cheeb et son *crew*, qui faisaient « circuler » leur nom de graffiteur sous la forme de *pieces* sur les trains de marchandises, l'étaient.

Cheeb a également la nostalgie de la fin des années 1990, époque à laquelle la production d'une murale par lui et son *crew* attirait une foule de jeunes admirateurs qui prenaient des photos de leur œuvre graphique, notamment pour enrichir leur collection de photos – échangeables – de graffitis. Ces *fans*, comme les nomme Cheeb, leur demandaient également, à lui et à son *crew*, de signer leur *blackbook*.

Ce besoin de reconnaissance semble souvent diminuer une fois que le graffiteur a atteint un bon niveau technique. Naes mentionne qu'après deux ans, il a senti un détachement vis-à-vis ce qu'il peignait et qu'il a pris beaucoup moins de photos de ses graffitis. Quant à Monk.e, il affirme qu'il va continuer, à présent, son chemin de manière autonome et ne « courra pas après la reconnaissance ». Il saisira plutôt les opportunités qui viendront à lui.

## b. Perspective des anciens

Dans le discours des graffiteurs expérimentés, la nostalgie du passé, du temps où la scène du graffiti était meilleure, est présente et est mise en contraste avec une vision critique de la scène actuelle du graffiti.

Cheeb perçoit les générations succédant à la sienne comme davantage influencées par la culture hip-hop que ne l'étaient lui et les graffiteurs de son entourage :

« Ils sont différents de nous autres, ils sont vraiment rap tandis que nous autres on est vraiment plus... Eux autres ils sont vraiment pour la mentalité hip-hop pis ils vivent pour ça tandis que nous autres c'était... je me souviens en moment donné quand C-Lock il disait : « Ah j'en rêve, c'était une murale complètement débile qu'on avait jamais faite, des lettres russes avec des messieurs géants qui tiraient des boules ».

Il ajoute au sujet des nouvelles générations :

« Dans leurs murales ils ont des poèmes, ils sont associés à la vie de la ville pis ç'a toujours une connotation plus hip-hop, c'est vraiment important pour eux, je ne sais pas, je pense que c'est important, la lettre comment tu places ta lettre, même les personnages qu'ils vont utiliser c'est plus une symbolique rap, que (...) traditionnel du graffiti ».

Cheeb est également d'avis que l'esprit vandale est plus développé dans les jeunes générations qu'il ne l'était chez les siens :

« (...) aujourd'hui même les nouvelles générations qui arrivent juste après c'est juste du ravage, il n'y a plus de murales pis c'est aussi ce qui fait qu'on n'a plus de *fans* aussi, plus personne qui veut apprendre les techniques des anciens. (...) Parce qu'eux autres c'est vraiment de la destruction de masse. C'est intéressant

quand même, mais j’imagine que si j’avais quinze, seize ans, j’aurais peut-être fait ça. Le but c’est d’avoir une belle lettre pis de la poser rapidement pis de faire un truc ».

En somme pour Cheeb, aujourd’hui, ce que les jeunes graffiteurs recherchent ce n’est plus la réalisation de murales et de *pieces* sur les trains mais la « destruction de masse ». Pour lui, il s’agit de « vandalisme » et de « ravage »<sup>60</sup>. Selon lui, au fil des générations, les objectifs des graffiteurs ont changé. De plus, cette nouvelle génération de graffiteurs ne cherche plus à apprendre « les techniques des anciens » et se désintéresse de l’histoire du graffiti. Il n’y a pas de mémoire collective des prédécesseurs. Cheeb explique, par exemple, que les jeunes graffiteurs ne le connaissent pas.

Naes montre une réticence vis-à-vis le graffiti tel que pratiqué par les nouvelles générations de graffiteurs. Il trouve que le graffiti classique de la vieille école new-yorkaise, *old school*, doit rester présent sur les murs de la ville. Il trouve qu’à Montréal les jeunes graffiteurs ne s’inspirent pas assez de ce style et trop des nouveaux courants, *new school*, qui lui semble plus fades, moins attrayants.

### 3. Réseau d’échange entre graffiteurs

Un outil très important pour permettre à un graffiteur de tisser des liens avec d’autres graffiteurs est son *blackbook*, cahier composé de ses croquis et dessins et de ceux des graffiteurs qui ont accepté de le signer.

---

<sup>60</sup>L’avis de Nicole Sophie Viau (Ville de Montréal 2004b), responsable du dossier graffiti à la Ville de Montréal de 1997 à 2003, fait écho à celui de Cheeb : « (...) la nouvelle génération (...) se distingue de la précédente par une surenchère (négative) des techniques ou moyens utilisés (rouleaux de peinture pour faire des ‘Block Busters’, lames pour ‘tagger’ sur les vitres, ‘Etching cream’ pour brûler le verre des vitrines, etc.) » (*ibid* : 4).



**Figure 43 : *Blackbook* d'un graffiteur montréalais, Montréal août 2004.**

En montrant son travail à ses pairs, le *blackbook* devient une carte de visite qui permet au graffiteur d'établir des liens avec d'autres graffiteurs et de recueillir leurs commentaires au sujet de ses graffitis. Naes explique l'importance qu'avait son *blackbook* durant ses années productives :

« Oui. J'avais toujours mon *book* [*blackbook*] avec moi; comme Monk.e fait maintenant. Un peu dans le sens [que] je l'avais toujours avec moi, je voulais le montrer aux autres graffeurs pis je leur demandais de dessiner dedans ».

La force du réseau d'échange national entre graffiteurs est liée en partie à la proximité géographique et à la vitalité des scènes locales. Les graffiteurs de Montréal sont en contact avec les graffiteurs des autres centres du Québec (la ville de Québec, Trois-Rivières) mais aussi avec les graffiteurs d'Ottawa et de Toronto. Montréal et Toronto organisent conjointement l'événement *Under Pressure* et en font deux éditions au cours du mois d'août, une dans chaque ville. Entre ces deux villes, l'échange existe également au niveau des magazines *Under Pressure* et *Third Degree* dont le premier est produit à Montréal et le deuxième à Toronto. Les graffiteurs

montréalais font connaissance également avec des graffiteurs de Vancouver et des provinces des Maritimes, principalement d'Halifax, qui sont de passage à Montréal.

Pour les graffiteurs, la construction d'un réseau dans le milieu du graffiti semblait se faire essentiellement par des rencontres en personne et non par d'autres moyens de communication. Monk.e illustre ce constat au sujet de sa réticence à envoyer des photos de ses graffitis à des revues européennes :

« (...) j'ai un peu de difficulté à envoyer des photos où je trouve que ça fait tellement impersonnel, je ne serais même pas intéressé à rentrer en contact avec ces gens-là comme ça, je pense que si j'ai à le faire ça va se faire... quelqu'un va leur parler de moi ou ils vont être en voyage à Londres pendant que je vais être en voyage à Londres en même temps pis on va se croiser dans une exposition d'un artiste dont j'ai entendu parlé sur Internet (...) ».

Non seulement le voyage semble être la manière la plus répandue d'établir des contacts avec des graffiteurs étrangers, d'étendre sa réputation, mais il est aussi un moyen de diffuser la pratique du graffiti hip-hop. Stare a vécu une telle expérience alors qu'il peignait un train à Madagascar :

« Il y a du monde qui connaissait ça. J'ai été surpris. Quand j'ai fini ce coin-là, il y a des petits culs de quinze, seize ans même plus jeunes que ça treize, quatorze qui m'ont dit, je finis mon truc pis j'entends :

- Est-ce que ça va passer dans le prochain « Radical »?

C'est un magazine français de hip-hop mais pas juste de graffitis, de musique. Pis là moi je me retourne pis je dis :

- C'est quoi ça ?

Pis c'était des petits culs malgaches, hip-hop, habillés à la mode pis tout. Je leur ai donné mes canettes à la fin. Ils disaient qu'ils ne pouvaient pas acheter de canettes là-bas. Ils disaient que c'était trop dur à voler pis qu'ils ne pouvaient pas en acheter parce que c'est l'équivalent d'une piastre canadienne une canette,

pour la qualité d'une canette que tu paies environ deux dollars ici, pis avec huit dollars tu vis trois jours avec ça ».

Le séjour de graffiteurs étrangers peut avoir un impact important dans le développement au niveau local. On peut se demander, par exemple, si Stare, par les graffitis produits à Madagascar et les canettes données à son jeune public, n'a pas été l'instigateur d'une première génération de graffiteurs malgaches. À Montréal, le séjour de graffiteurs français (Œdipe et Sino) a influencé le style de Cheeb et Monk.e.

## **I. L'inclusion du graffiti dans d'autres cultures jeunes**

### **1. L'ensemble du mouvement hip-hop**

L'insertion du graffiteur dans plus d'un élément du mouvement hip-hop est variable selon les individus. Cheeb est celui qui se dit le plus extérieur au hip-hop. Il raconte que le moment où il a commencé à s'intéresser au graffiti concorde avec celui de l'émergence du hip-hop à Québec. Alors que beaucoup de jeunes exploraient les diverses composantes du hip-hop, Cheeb ne s'est intéressé qu'au «contrôle de la canette ».

Contrairement à Cheeb, Naes s'est initié à trois des quatre éléments du hip-hop. Il commence au primaire par une brève incursion dans le breakdance et le rap. Il dévie ensuite vers le skate et ce n'est qu'au secondaire qu'il commence à explorer le graffiti. En 1997, alors qu'il était devenu un graffiteur d'expérience, il s'achète des tables tournantes pour accompagner ses amis qui avaient commencé à raper. Il se joint à ceux-ci et devient D.J. Naes. À cette époque, il n'existe pas encore à Montréal de rap local mais Naes s'amuse tout de même à enregistrer des cassettes. En 1998, Naes et quatre rappers fondent le collectif « Atach Tatuq », ensemble musical qui depuis s'est agrandi et connaît beaucoup de succès au Québec<sup>61</sup>. Au

---

<sup>61</sup> En 2006, Atach Tatuq remporte avec l'album Deluxxx (2005) le prix du meilleur album hip-hop de l'ADISQ (l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo).

moment de l'entrevue, la musique était devenue beaucoup plus importante pour Naes que le graffiti.

Monk.e s'est également investi dans un autre élément du hip-hop à part le graffiti : le rap. Lors du terrain, Monk.e écrivait des textes et montait de temps en temps sur scène avec son ami Maybe Watson. Monk.e a réalisé en 2006 un album de rap « Leurs mediums /le remedium » et a produit un clip pour la pièce « Esprit d'combat », récompensé au gala québécois du hip-hop 2007.

## 2. Le skate

Le *skate* est un sport très populaire chez les adolescents – surtout les garçons – des zones urbaines du Québec, comme de celles de l'Amérique du Nord en général. Sa pratique se fait souvent en groupe ce qui favorise l'inclusion de l'individu dans un réseau de liens sociaux. La pratique du skate et celle du graffiti ont deux éléments en commun : la rue et l'illégalité. Il s'agit d'une activité urbaine où le terrain de jeu est l'espace public. On apprend à maîtriser les différentes manœuvres possibles avec un skate-board en se confrontant par exemple au défi de sauter avec sa planche par dessus un muret ou en glissant sur une rampe d'escalier. Dans ce contexte, il s'agit d'une pratique illégale, car les skateurs emploient le mobilier public dans un but pour lequel celui-ci n'avait pas été conçu et risquent ainsi de l'endommager. Il existe cependant des espaces comme le parc de skate où les acrobaties se font en toute légalité. Un skateur occupe souvent les deux espaces, soit la rue et le parc de skate. Dans leur pratique illégale, les skateurs sont souvent pris dans un jeu du chat et de la souris avec la police.

Un graffiteur anciennement skateur ne se retrouve donc pas en terrain complètement inconnu lorsqu'il commence à graffiter. Les graffiteurs interviewés ont d'ailleurs souvent fait leurs premiers tags alors qu'ils étaient skateurs. C'est à la fois le cas de Kaséko, Stare et Dyske. Occuper l'espace public et l'utiliser à ses fins est une attitude qui caractérise autant le skateur que le graffiteur. Les milieux du skate et du graffiti se côtoient. Par exemple, au grand événement de graffiti annuel à Montréal, *Under Pressure*, il y a une rampe pour les skateurs. Dans le magazine « Under Pressure », il y a également des articles sur le skate et quelques



publicités de marques de skate-board. Quant au milieu du skate, on y retrouve des références au graffiti dans ses magazines et ses vidéos, surtout au sujet du *bombing*.

Pour l'industrie de la mode, le graffiti et le skate sont inclus dans la catégorie *street culture* et pour viser cette clientèle, il existe une catégorie de vêtements qu'on appelle *streetware*.

À l'été 2006, le mariage du graffiti au skate est le sujet d'une exposition nommée *Street Camp* à « L'autre Galerie » du Vieux-Montréal. À cette occasion, une centaine de skate-boards sont peints par des artistes dont la plupart sont des graffiteurs, comme le Montréalais, Other (Doyon 2006).



Figure 44 : L'inclusion du skate-board à *Under Pressure*, Montréal, août 2004.

## Lexique

Voici un bref lexique des termes que j'ai le plus fréquemment entendus dans le milieu du graffiti hip-hop montréalais<sup>62</sup>. Ceux-ci sont presque tous en langue anglaise et proviennent du lexique du hip-hop américain.

Pour désigner un graffiteur, soit celui qui fait des graffitis, les termes les plus fréquemment employés sont ceux de « graffeur » ou « graffeuse » (calqués de l'anglais *graffer*) ou celui de *writer*<sup>63</sup>. Un graffiteur novice n'ayant pas encore fait ses preuves est qualifié de *toy* (jouet). L'association de graffiteurs ayant l'habitude de faire des graffitis en bande s'appelle un *crew* (équipe).

Tous les termes se référant aux formes que prend un graffiti, également nommé par le diminutif « graff », sont employés en anglais : *tag* (signature monochrome), *throw-up* (lettres arrondies faites avec 2 couleurs), *piece* (signature polychrome) et *character* (personnage). Cependant dans le cas des trois derniers termes, les graffiteurs montréalais emploient également les mots *flop*, pièce et personnage. Tel que mentionné précédemment, l'origine du terme *flop* provient des graffiteurs français. Selon Monk.e, *throw-up* aurait été transformé en *flop* en raison de la difficulté qu'éprouvaient les Français dans la prononciation du « th » anglais. Quant aux styles de graffitis, il s'agit du *wildstyle* (lettres imbriquées), du *3D* (graffiti en 3 dimensions), *block letters* (lettres carrées). Le seul des styles à avoir été francisé est le « rouleau », dont l'équivalent en anglais est *roller* (graffiti fait à l'aide d'un rouleau en mousse). Les tendances plus anciennes dans les styles sont qualifiées de *old school* (vieille école), alors que celles qui sont plus récentes sont associées au *new school* (nouvelle école). Par extension, les graffiteurs séniors sont souvent qualifiés de *old school* et les plus jeunes de *new school*.

Certaines expressions en anglais sont liées à la pratique du graffiti ou, selon le terme anglais, au *writing* : *biting* (copier le graffiti d'autrui), *bombing* (graffiter sur les murs de la ville), *cut* (être arrêté par la police). Dans cette catégorie, le seul terme entendu en français est celui

---

<sup>62</sup> D'autres ouvrages contiennent un lexique des termes recueillis auprès de graffiteurs montréalais (Beauchamp 2005 : vii-viii ; Paul 107 : 174 ; Roberge 2004 : 75-77, Schweiger 2004 :153-155).

<sup>63</sup> « *Graffer* » et « *writer* » sont des synonymes pour désigner le graffiteur en anglais.

de « repasser » qui veut dire peindre par-dessus le graffiti d'autrui. Son équivalent en anglais est *cross* ou *dis* (de *disrespect*) qui peut également vouloir dire « insulter ». Le terme *respect* ou « respect » est un équivalent de « renommée ». Deux qualificatifs positifs sont *burner* (qui brûle), employé lorsqu'un graffiti est supérieur en beauté à ceux qui l'entourent et *phat* qui veut dire « c'est bien ».

Finalement au niveau du matériel, les termes « bombe », « canette » ou « canne » sont employés pour parler de la bombe aérosol. L'embout de la canette est souvent désigné par le mot anglais *cap*. Le cahier qui contient les croquis et les photos des graffitis d'un graffiteur se nomme *blackbook* ou *piecebook*.

## J. Le graffiti et quatre forces institutionnelles

### 1. L'administration publique

En 1996<sup>64</sup>, la Ville de Montréal, sous l'administration du maire Pierre Bourque<sup>65</sup>, réagit à la prolifération des graffitis hip-hop dans la métropole après que le dossier « graffiti » ait été confié au Service de propreté. Au départ, le principe fondateur des actions entreprises est la « Tolérance Zéro ». Ce concept provenant des États-Unis prône l'enlèvement systématique des graffitis et le durcissement des mesures répressives contre les graffiteurs. Nicole-Sophie Viau, conseillère en planification, devient la responsable du projet en 1997<sup>66</sup>. Elle propose alors un programme distinct de la politique de la « Tolérance Zéro » et ajoute à la répression des mesures sociales de prévention et de sensibilisation visant à orienter les graffiteurs vers des actions légales. Ce changement de cap est justifié par Viau du fait que « la Tolérance Zéro (...) ne correspond pas aux valeurs de la société montréalaise » (Ville de Montréal 2004b : 3). Guy Bellavance perçoit également ce programme comme reflétant davantage l'idéologie des Montréalais :

---

<sup>64</sup> Le dossier graffiti aurait circulé deux ou trois ans dans l'administration de la ville avant qu'un fonctionnaire décide d'en prendre la responsabilité.

<sup>65</sup> Pierre Bourque est le 40<sup>ème</sup> maire de Montréal (1994-2001).

<sup>66</sup> Nicole Sophie Viau sera la responsable du projet jusqu'à la fin de celui-ci en 2003.

« Cette double approche traduit sans doute aussi l'ambivalence de la population elle-même face au phénomène : vandalisme et pollution visuelle pour les uns; ou expression culturelle et forme d'art en émergence pour les autres; ou encore, un peu des deux pour certains autres » (Bellavance 2001 : 4).

« Le graffiti moderne qu'il prenne la forme d'une contestation, d'une revendication, d'un aspect artistique ou d'un gribouillis, ne fait pas l'unanimité auprès de la population » explique Viau dans un document municipal au sujet du graffiti. Une « approche globale » est ainsi mise de l'avant afin de tenir compte, à la fois, des opposants au graffiti ainsi que de ses adeptes. Quelle perception a la Ville du graffiti? Le document synthèse en suggère le portrait suivant (on remarquera que le graffiti y est associé à une démarche publicitaire et non artistique) :

« Le graffiti moderne se singularise par rapport aux autres formes de vandalisme en milieu urbain. En effet, les jeunes qui s'adonnent à cette activité visent la notoriété en réalisant des graffiti le plus visible possible auxquels ils peuvent être identifiés grâce à leur signature tout en demeurant anonymes en tant qu'individus. Ce faisant, ce n'est plus un acte gratuit visant simplement à briser un bien quelconque (banc, fenêtre, etc.) sans raison, ni logique. Il s'agit plutôt de laisser sa marque, la trace de son passage de manière à être reconnu par ses pairs. À ce sujet, la majorité des jeunes justifient le fait de graffiter partout par la prolifération de la publicité dans l'espace urbain » (Ville de Montréal 2004b : 3).

L'approche globale au graffiti proposée par la Ville de Montréal prend sa forme définitive en 1999 sous le nom de *Plan d'intervention graffiti et affichage sauvage* (Ville de Montréal 1999). Le plan comprend deux volets : celui de l'enlèvement des graffitis et un second qui regroupe un ensemble d'interventions sociocommunautaires de prévention et de sensibilisation. Ces interventions visent à appuyer les activités légales de graffitis (notamment par un réseau de murs autorisés et un programme de murales), à prévenir la prolifération des graffitis par des activités de sensibilisation (dépliants informatifs pour les propriétaires, bande

dessinée sur le civisme, ateliers sur l'art du graffiti, distribution de vignes) et à faire appliquer, en collaboration avec la police, la réglementation qui touche le graffiti.

Avec un tel plan, Viau cherche à appuyer les graffiteurs avec les moyens possibles. En entrevue, elle explique ainsi son approche :

« Pour moi l'important était de trouver un moyen pour qu'ils [les graffiteurs] aient une place au soleil. Puis en même temps, s'ils ne respectent pas les conditions qu'on leur donne, c'est-à-dire des murales, des murs autorisés, on ne peut plus rien, ils n'ont qu'à répondre des actes qu'ils ont commis, comme tout citoyen responsable »<sup>67</sup>.

Tout en faisant partie du plan d'intervention, les mesures répressives et l'enlèvement doivent être appliqués mais ne doivent pas être publicisés pour autant. C'est du moins l'avis de Viau qui, avec l'expérience, a appris les conséquences négatives de l'annonce de telles mesures :

« L'erreur qu'on avait faite au début, Marie-Claire<sup>68</sup> et moi, on avait fait des conférences de presse pour annoncer le programme de la ville. C'est évident que les élus aiment beaucoup ça quand on fait des choses comme ça sauf qu'on s'est rendu compte qu'à chaque fois qu'on faisait ça il y avait une recrudescence des graffitis fait qu'on a compris qu'on a affaire à des jeunes, des ados fait que pour eux autres ils rentrent en guerre avec l'autorité. Alors moi je me suis dit, non ce n'est plus comme ça qu'il faut prendre la clientèle. Ce sont des jeunes et ils sont en réaction quand je fais ça. Ce n'est pas ce que je veux. Je ne veux pas qu'ils soient en réaction. Je veux qu'ils soient en harmonie avec leur milieu. Ce n'est pas de les provoquer qui est la solution. C'est pour ça que je dis qu'il ne faut pas en parler quand on fait de l'enlèvement »<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Entrevue avec Nicole Sophie Viau, 28 juillet 2003.

<sup>68</sup> Marie Claire était la prédécesseure de Nicole Sophie Viau en tant que responsable du dossier graffiti à la Ville de Montréal.

<sup>69</sup> Entrevue avec Nicole Sophie Viau, 28 juillet 2003.

Ce programme sera en vigueur jusqu'en 2002, moment où le maire de la Ville de Montréal devient Gérald Tremblay<sup>70</sup>. En mai 2003, en se basant sur le plan *d'intervention graffiti de la ville*, un groupe de travail, composé de représentants de 14 arrondissements de la Ville de Montréal et des Services centraux, Développement social et communautaire et Environnement, voirie et réseaux, lance le *Projet municipal sur les graffiti*. Ce projet, dont la durée est établie à 16 mois, est possible grâce à l'appui financier du *Fonds Jeunesse Québec* qui subventionne le salaire de 77 jeunes animateurs de milieu<sup>71</sup>. La coordonnatrice du projet est Annie Gauthier. Dans le cadre du projet, une galerie urbaine, nommée *Centre de diffusion en art subversif*, est aussi mise sur pied pour permettre aux graffiteurs d'exposer leurs œuvres, d'accéder à l'Internet et de socialiser entre eux. De plus, la réalisation d'un vidéo, intitulé *Bombe urbaine*, produit par Télé Sans Frontières, sur les enjeux liés au graffiti à Montréal cherche à faciliter le dialogue entre les divers segments de la population touchés par le graffiti. En 2004, lors du bilan final (Ville de Montréal 2004a), on évalue à 15 000 le nombre de jeunes rejoints par le projet. Les animateurs auraient organisé plus de 85 rencontres de sensibilisation et 3500 activités « de nature sportive, culturelle, artistique et graffiti » (*ibid* : 10) dans 450 « milieux de rassemblement différents » (*ibid*), dont la réalisation d'une cinquantaine de murales et des ateliers graffiti (*ibid*). Une des constatations du projet est que chaque arrondissement possède sa propre réalité en matière de graffiti.

Après la fin du « Projet municipal sur les graffiti » en septembre 2004, les interventions de prévention et de sensibilisation liées au graffiti sont laissées à la discrétion des arrondissements. On retrouve, par exemple, dans l'arrondissement Ville-Marie le projet « Opération Propreté Montréal » (OPM).

Depuis la fin du terrain, l'administration semble s'être désengagée d'une politique d'appui aux graffiteurs. Dans un article publié en mai 2007 dans le journal « La Presse », Sterling Downey, connu en tant que graffiteur sous le nom de Seaz, organisateur de *Under Pressure* et

---

<sup>70</sup> Gérald Tremblay est le 41<sup>ème</sup> maire de Montréal (2002 – à ce jour).

<sup>71</sup> Le Fonds jeunesse Québec investit 2 911 967\$ dans le projet graffiti de la Ville de Montréal. Cette subvention n'était cependant pas renouvelable.

rédacteur du magazine qui porte le même nom, fait état des relations actuelles difficiles entre les graffiteurs et l'administration de la Ville de Montréal :

« (...) Sterling Downey reconnaît que pendant quelques années, la Ville a démontré une certaine volonté à vouloir comprendre la démarche des graffiteurs. Mais ce dialogue n'existe plus. «Pour la Ville, comprendre veut dire être de notre bord. Donc, ils ont remplacé quelqu'un qui était ouvert à notre démarche pour le remplacer par un fonctionnaire qui ne comprend rien aux graffitis » » (Girard 2007).

Lors d'une brève conversation au mois de septembre 2007 avec Raymond Viger, directeur du Café Graffiti, j'apprends notamment que des huit murs autorisés existant jusqu'en 2002, il n'y en aurait plus que cinq qui soient encore possiblement légaux (l'actualisation des autorisations n'ayant pas été faite).

## **2. Les organismes communautaires**

En 1997, Raymond Viger, directeur du « Journal de La Rue », et Luc Dalpé, lancent le *Projet Graffiti* dont l'objectif est de soutenir les jeunes graffiteurs à développer leurs talents artistiques via le graffiti. Voici un extrait du communiqué envoyé à ce sujet aux médias à cette époque :

« Le graffiti est un moyen d'expression pour ceux qui ont quelque chose à dire à la société. Plusieurs de ces graffiti sont de véritables œuvres d'art. Le *Journal de la rue* veut canaliser ce besoin d'expression, cette créativité et faire reconnaître les graffiteurs comme des artistes professionnels pouvant gagner leur vie avec leurs œuvres. (...). Le *Journal de rue* veut offrir l'encadrement, le support et les moyens nécessaires à nos graffiteurs pour atteindre ces objectifs. Le groupe de graffiteurs sera un lieu de plaisir, une école, un média de communication individuelle et sociale tout en étant un lieu de travail » (Viger et Dalpé : 15-16).

Le lancement de ce projet est accompagné de l'ouverture d'un local, le « Café Graffiti »<sup>72</sup>, situé rue Sainte-Catherine Est, dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, conçu comme « un milieu de vie et un lieu d'appartenance »<sup>73</sup> où les jeunes peuvent se développer artistiquement.

Le Café Graffiti est reconnu depuis près de 10 ans par le Ministère de la Santé comme étant un organisme d'intervention jeunesse. Le financement de ses activités provient du *Journal de la Rue* (lui-même financé par les revenus provenant des abonnements).

### 3. Les forces policières

Au cours du terrain, je n'ai pas établi de liens avec les policiers. Cette distance était volontaire et avait pour but d'indiquer clairement mon alliance avec les graffiteurs. Cette mesure préventive m'a semblé d'autant plus pertinente qu'au printemps 2003, un agent de la police a infiltré le milieu du graffiti en se faisant passer pour un graffiteur et a ainsi amassé les preuves nécessaires pour arrêter un groupe d'individus ayant fait des graffitis dans le métro. Par l'entremise de sources indirectes<sup>74</sup>, j'ai recueilli certaines informations sommaires sur la position de la police par rapport au graffiti.

Si au milieu des années 1990, la police comprenait mal le phénomène du graffiti et l'associait aux gangs de rue, cette situation se rectifie quelques années plus tard, comme en témoigne Guy Bellavance

« De l'avis même des Services de police, les graffiteurs, contrairement aux gangs de rue, ne forment pas des groupes criminels organisés, ni même d'ailleurs des groupes tout simplement organisés. Ce sont plutôt des structures fluides (des « crew ») qui se font et se défont au gré du temps en fonction des affinités et des impulsions. Leurs rapports avec les gangs de rue, lorsqu'ils existent, sont

---

<sup>72</sup> Pour davantage d'informations sur le Café Graffiti, consulter leur site Internet ([http://www.cafegraffiti.net/ROOT\\_FOLDER/historique.html](http://www.cafegraffiti.net/ROOT_FOLDER/historique.html)), 21 février 2008 et voir Beauchamp 2005 : 92-93.

<sup>73</sup> Prospectus publicitaire du Café Graffiti

<sup>74</sup> Les sources sont les suivantes : une entrevue avec Nicole Sophie Viau, 28 juillet 2003, le rapport de l'INRS (Bellavance 2001) et le rapport du « Projet municipal sur les graffiti » (Ville de Montréal 2004b).



d'ailleurs surtout tendus, sinon carrément conflictuels et hostiles » (Bellavance : 7).

Cette nouvelle compréhension du graffiti a notamment comme conséquence de faire transférer ce dossier de la section des petits crimes et des gangs de rue à celle des agents sociocommunautaires. L'objectif de ceux-ci est d'établir un meilleur contact avec les graffiteurs pour ainsi poser des actions adaptées à la situation (Ville de Montréal 2004a : 53). Ces agents collaborent également avec le projet municipal de graffiti. Par exemple, dans l'arrondissement Lachine, le rôle des agents sociocommunautaires est « de créer une procédure locale, élaborer une banque de données sur les suspects et leurs signatures, concevoir un guide de rédaction de rapport de graffiti et assurer une présence aux réunions des partenaires, le comité aviseur graffiti (*ibid* : 37).

Pour de nombreux postes de police de quartier, réagir au graffiti est un mandat prioritaire. Quel rapport ces policiers ont-ils avec les graffiteurs? Nicole Sophie Viau me répond en donnant l'exemple d'un policier sociocommunautaire exemplaire :

« Fondamentalement, c'est toujours une question d'individu. On a beau parlé des systèmes c'est toujours les individus qui font les différences. Moi je travaille avec un policier dans le Sud-Ouest et je souhaiterais à tout le monde d'avoir un policier comme ça dans leur arrondissement. C'est un bonhomme qui essaie d'aider les jeunes pis il est correct avec les jeunes. Il comprend tellement bien les dynamiques. Il fait son travail de policier parce qu'il les encadre bien, mais il n'essaie pas d'être baveux comme souvent la police va faire ou de leur taper dessus ou de n'avoir qu'une certaine façon d'intervenir avec les jeunes. Il faut dire que c'est un sociocommunautaire, mais de tous les sociocommunautaires, c'est lui qui a l'approche la plus censée, la plus intelligente dans ce dossier-là ».

Du point de vue des graffiteurs, lors de la pratique du graffiti dans un contexte illégal, même sur des murs où le graffiti est en général toléré, comme le TA Wall, le contrôle policier est craint. Le graffiteur Fluke donne les détails suivants à ce sujet :

« Selon les années, les policiers permettent ou interdisent aux graffiteurs de peindre sur le TA Wall », avance Fluke. « Y avait des policiers qui venaient des fois, qui nous parlaient, et qui ne nous arrêtaient pas. Y voyaient bien qu'on ne brisait pas de bouteilles de bière et qu'on faisait juste faire ce qu'on aime. On dirait que ça dépend si la police est occupée ou pas... D'autres fois, y descendaient icitte, pis y partaient à courir après tout le monde. Y mettaient des menottes sur tous les graffeurs et y leur donnaient des amendes.»

Fluke est un adepte de la course à pied lorsqu'il voit arriver un policier, mais il est conscient que cette technique comporte le risque de se blesser en raison des nombreuses pentes et obstacles du lieu. La police a dû s'adapter, selon Fluke. « Pour mieux nous pogner, y'ont fait venir un bulldozer qu'y a fait un chemin derrière le TA Wall pour que les chars de police puissent se rendre » (Messier 2007).

Les conséquences auxquelles un graffiteur peut faire face sont diverses. Celles-ci deviennent de plus en plus lourdes avec le nombre de récidives. Ainsi, cela peut aller d'une simple amende jusqu'à l'ouverture d'un casier judiciaire ou la poursuite au civil du graffiteur et de ses parents pour indemnisation. Il existe des lois qui interdisent l'acte de graffiter lorsque non autorisé tant au niveau municipal que fédéral.

Par exemple, au niveau municipal, voici ce que les articles 7 et 21 du « Règlement sur la propreté et sur la protection du domaine public et du mobilier urbain » stipulent au sujet des graffitis :

#### « Section II – Propreté et protection du domaine public

##### Article 7

Il est interdit de peindre ou de dessiner sur la chaussée ou le trottoir ou sur un bâtiment situé sur le domaine public, d'y tracer des graffitis ou des tags ou d'y faire des marques.

Malgré le premier alinéa, le comité exécutif peut, par ordonnance, permettre de peindre ou de dessiner sur les trottoirs à l'occasion d'événements spéciaux qu'il détermine et aux conditions qu'il prescrit dans cette ordonnance.

### Section III

#### Propreté et protection du mobilier urbain

##### Article 21

Il est interdit de peindre ou de dessiner sur le mobilier urbain, d'y tracer des graffitis ou des tags ou d'y faire des marques ».

Pour de telles infractions, article 7 et/ou 21, l'amende varie entre 100\$ à 1000\$.

Deuxièmement, au niveau de la loi fédérale, selon l'article 430 du Code criminel canadien, le graffiteur peut faire face à des accusations criminelles s'il est prouvé que son graffiti représente un méfait qui « détruit ou détériore un bien ». La peine prévue pour un tel crime peut aller jusqu'à un emprisonnement de deux ans.

#### **4. La presse écrite et autres médias**

Un survol du traitement médiatique réservé au graffiti hip-hop au fil du temps –de la moitié des années 1990 au début des années 2000 – permet à Guy Bellavance, dans le rapport de l'INRS, intitulé « *Graffiti, tags et affichage sauvages : évaluation du plan d'intervention de la ville de Montréal* », d'identifier la tendance suivante : dans l'œil des médias le graffiti passe graduellement d'une perception négative à une appréciation davantage positive<sup>75</sup>.

Au départ, le graffiti est décrit comme un acte criminel, associé aux gangs de rue et au crime organisé, nuisible pour la société et à enrayer. Dans les reportages télévisuels de cette époque, c'est la répression du graffiti ainsi que la politique de la tolérance zéro qui sont mises de l'avant. Cependant, dès la fin de 1996, l'angle d'approche commence à changer, notamment

---

<sup>75</sup> Cette analyse de l'approche médiatique des graffitis est proposée dans la section « La perception du problème par les médias » du rapport de l'INRS (Bellavance 2001). Dans celui-ci, Guy Bellavance fait la synthèse des documents provenant de la presse écrite et électronique traitant du graffiti qui lui ont été remis par le STPE (Service des Travaux publics et de l'environnement). Le but de cette synthèse était de décrire la réaction des médias à l'action municipale dans le dossier graffiti.

dans un reportage télévisuel de l'émission « Enjeux » (Radio-Canada) du mois de septembre qui brosse un portrait plus nuancé du graffiti et inclut le point de vue des graffiteurs. À partir de 1997, certains journalistes, notamment Richard Martineau du journal *Voir* et Richard Labbé du journal *La Presse* jettent un regard positif sur le graffiti, décrit comme un « art urbain », et démontre une meilleure compréhension du phénomène. Cette tendance ne fera que s'accroître au cours des années suivantes<sup>76</sup>. Bellavance note également qu'une question communément posée par les médias est la suivante : *le graffiti relève-t-il du vandalisme ou de l'art?*

Une brève revue d'articles de journaux traitant du graffiti hip-hop montréalais dans les années 1990 et 2000 (provenant essentiellement du journal *La Presse*) confirme ce que suggère Bellavance : (1) les propos tenus sur le graffiti hip-hop par les journalistes sont plus souvent péjoratifs au début des années 1990 qu'ils ne le sont par la suite, (2) l'association suggérée ou réfutée entre le graffiti hip-hop et les gangs de rue est abordée (3) la dichotomie « vandalisme/art » sert souvent de toile de fond aux articles abordant le graffiti hip-hop. En voici quelques exemples.

Un des premiers articles écrits sur le graffiti hip-hop, en mai 1994, dans *La Presse*, par Yvon Laberge axé sur le témoignage d'un col bleu, aborde les coûts du nettoyage des graffitis et mentionne le nom des graffiteurs Soak, Sant, Sonic, Mersh et Snake (Laberge 1994 : A1). On retrouve dans cet article, intitulé « Art ou vandalisme? Sûrement une plaie pour la Ville », des exemples des constatations de Bellavance : non seulement la dichotomie art/vandalisme est posée dès le titre, mais, de plus, l'article porte un jugement en partie négatif sur la valeur esthétique de ce type de graffitis. Laberge écrit :

---

<sup>76</sup> Bellavance distingue cependant les journaux à grand tirage des journaux de quartier, ces derniers brossant un portrait beaucoup moins positif du graffiti que les premiers.

Viau, dans le rapport du Plan d'intervention (Ville de Montréal 2004b), souligne également le point de vue positif du graffiti véhiculé par certains médias, tels « des documentaires ou émissions de télévision qui en font l'apologie ou défendent le graffiti comme étant un art urbain, un moyen d'expression légitime » (*ibid*: 3).

« On les [les graffitis] voit partout. Comme des hirondelles, on dirait qu'ils annoncent le printemps. Parfois laids, tantôt intéressants, rarement œuvres d'art ! » (*ibid*).

Puis, en octobre de cette année-là, le journal anglophone montréalais « The Gazette » publie un article exhaustif au sujet des graffiteurs Flow et Timer (Beaulieu 1994). Tout en soulignant le coût du nettoyage et le point de vue défavorable d'individus dont les commerces sont graffités, le journaliste, Dan Beaulieu (1994), dépeint les graffiteurs sous un jour sympathique en les associant davantage à des artistes qu'à des vandales et en décrivant notamment leur éthique de travail et leurs ennuis avec les autorités. Beaulieu présente ce nouveau genre de graffitis comme étant un apport coloré et artistique aux autres formes de graffitis existantes<sup>77</sup>:

« The new graffiti culture is no longer confined to political statements and the usual obscenities. Most highly regarded are the « piecers », artists who turn out large, colorful murals » (Beaulieu : page de couverture).

Deux articles subséquents écrits dans « The Gazette » en 1996 adopteront également un point de vue sympathique vis-à-vis les graffiteurs et s'intéresseront en particulier à la description des aventures nocturnes de graffitis de Timer et Flow (Lazar 1996 et Fiorito 1996).

Au cours des années 1990, le graffiti hip-hop est souvent associé au phénomène de gangs. Ce lien possible, soutenu notamment par la police, est rapporté par la presse. Cette hypothèse est cependant contrebalancée par la mise de l'avant du côté artistique du graffiti hip-hop. C'est notamment le cas d'un article du journal *La Presse*, paru en juin 1995, intitulé « L'art

---

<sup>77</sup> Il pourrait être intéressant de comparer la réaction de la presse anglophone à celle de la presse francophone dans la couverture du phénomène du graffiti hip-hop à Montréal. Du fait que ce nouveau genre de graffiti ait remplacé en importance les graffitis politiques, souvent à saveur indépendantiste, pourrait nous amener à penser que la presse anglophone montréalaise adopterait vis-à-vis le graffiti hip-hop un point de vue plus positif que la presse francophone.

de la frontière : La nouvelle mode des graffiti à Montréal : une ligne de démarcation pour les gangs ». Son auteur Éric Clément présente le graffiti ainsi :

« Beaucoup des graffiti que l'on voit sur les murs de Montréal sont l'œuvre de gangs de rue qui s'en servent pour délimiter leur territoire, selon la police de la CUM.

Le capitaine Yvon Lépine, du poste 33, a expliqué hier à La Presse que l'augmentation croissante des inscriptions de toutes sortes sur les murs de la métropole est reliée de façon significative aux bandes de jeunes délinquants.

Le journaliste Jean-Hugues Roy a réalisé en avril un reportage sur ce phénomène pour l'hebdomadaire Voir.

Selon lui, les gangs font peu de graffiti. « Dans certains cas, il y a une recherche de marquage de territoire, mais la majorité des graffitistes sont des artistes... souvent même de bonne famille ».

Le capitaine Lépine reconnaît le talent et le travail de recherche de certains graffitistes mais il estime qu'ils dégradent les quartiers, tout en créant un sentiment d'insécurité » (Clément 1995).

Dans la deuxième moitié des années 1990, des articles publiés dans « La Presse », notamment ceux du journaliste Richard Labbé, accentueront davantage la facette artistique du graffiti hip-hop en associant les graffiteurs hip-hop à des peintres :

« Ils sont partout. Sur les murs, les toits, les trains. Aussi bien s'y faire : les graffitis font maintenant partie du décor montréalais. Véritables maîtres de la bombe aérosol, de jeunes graffiteurs s'amuse à repeindre la ville. Et ils le font massivement depuis 1992, ne laissant rien au hasard. Exit les barbouillis anonymes simplistes et politiques comme « Québec libre! » ou « Bourassa, vends ton corps, pas ta langue ». Les graffitis sont maintenant plus complexes, non-anonymes puisque signés, et beaucoup plus près du tableau que du gribouillis » (Labbé 1996).

« Voir en plein air une œuvre longue de trois mètres, bigarrée, contenant une énorme signature stylisée et des personnages de type BD a de quoi laisser pantois. Ce sont de véritables toiles urbaines qu'on admire en respirant l'oxyde de carbone, avec les sirènes de police comme bruit de fond. Plusieurs de ces graffitis pourraient être exposés au Musée d'art contemporain aux côtés d'un Molinari ou d'un Newman. Pourquoi pas?

La bombe aérosol est aux graffiteurs ce que le pinceau est aux peintres. Et c'est avec un contrôle quasi parfait de la canette qu'ils créent leurs chefs-d'œuvre. Plus le jet est précis et sans dégoulinements, plus le graffiti est réussi » (*ibid*).

À la fin des années 1990, un graffiteur du nom de Castro, connaît une certaine notoriété pour avoir tagué le métro. La couverture de cet épisode dans *La Presse* fait de nouveau resurgir la question de savoir si le graffiti doit être associé à l'art ou au vandalisme :

« L'homme le plus recherché par les policiers du métro se surnomme Castro. Tagueur téméraire, il a laissé sa marque dans pratiquement toutes les stations de métro montréalaises. Ce qui est loin de suffire : une foule de murs et viaducs montréalais portent son effigie... jusqu'aux panneaux de signalisation qui surplombent les autoroutes! Artiste ou casse-pieds? » (Roux 1999).



**Figure 45 : Tag de Castro, Rue de la Montagne, Montréal, mai 2008.**

Philippe Cantin, également journaliste à *La Presse* choisit, dans un article publié lors du même événement, de laisser la parole à un graffiteur et d'ainsi rectifier l'idée que ces graffitis soient ceux de gangs :

« Les graffitis dessinés dans les stations de métro n'ont pas de portée idéologique et ne transmettent aucune revendication sociale précise. De la même façon, leur valeur artistique semble sans intérêt.

Alors pourquoi les jeunes les ont-ils réalisés? Est-ce vraiment pour marquer leur territoire dans une sombre histoire de lutte de gangs, comme les plus inquiets l'ont suggéré? « Pas du tout! » répond Sterling Downey.

Ils ont simplement agi pour dire : « Salut, je suis là, je veux être reconnu... ». Et je pense qu'ils sont foudroyés par l'ampleur prise par l'affaire. Ils ont atteint leur objectif au-delà de leurs espérances » (Cantin 1999).

Les propos tenus sur le graffiti hip-hop ne sont cependant pas toujours aussi nuancés. Par exemple, à l'automne 2003, un article paru dans *Le Journal de Montréal* critique sévèrement la démarche de prévention et de sensibilisation de la municipalité en matière de graffiti<sup>78</sup>. Voici quelques extraits de cet article :

« *Le Journal de Montréal* a appris que la Ville paie le loyer du Centre de diffusion en art subversif, jusqu'au mois de décembre.

Elle subventionne en plus le salaire du vendeur à cette galerie-boutique du centre-ville, l'un des commerces pour graffiteurs les plus fréquentés à Montréal, situé au 1126, boulevard de Maisonneuve à l'intersection de la rue Wolfe.

Il n'y a aucun lien prouvé entre les événements à l'ancien Hôtel de Ville du West Island et le commerce subventionné par la Ville mais les autorités ne peuvent non plus établir qu'il n'y en a pas.

---

<sup>78</sup> Il faut noter que le programme municipal de prévention des graffitis avait été mis sur place par l'administration du maire sortant Pierre Bourque et était sur le point d'être démantelé par la nouvelle administration du maire Gérald Tremblay.



C'est ce qu'a reconnu hier Nicole-Sophie Viau, la fonctionnaire qui a décidé de verser une subvention de 30 000 \$ au commerce en juillet dernier pour infiltrer le milieu des graffiteurs dans le but de mieux contrôler et prévenir les actions illégales commises par ces artistes urbains.

Un représentant du *Journal* a pu se procurer hier sans difficulté des bombes aérosol en expliquant ses intentions illégales. (...).

Elle a expliqué au Journal que le but de cette aide financière est basé sur une approche positive et que les résultats sont encourageants.

Il reste que la Ville encourage la vente de ces produits pour lesquels elle dépense environ 2 M\$ par année pour faire disparaître les graffitis » (Beauvais 2003).

Finalement, un des derniers articles recensés sur le graffiti hip-hop date du printemps 2007. Le journaliste Mario Girard de *La Presse* fait état de la détérioration des relations entre l'administration municipale et les graffiteurs, lance de nouveau le débat à savoir si le graffiti est « moyen d'expression ou nuisance publique » (Girard 2007) et propose, dans une section intitulée « Graffiti 101 », quelques points de repère pour expliquer le graffiti hip-hop, notamment un encadré de « Cinq mythes démystifiés » (*ibid*) :

« Les graffitis servent à marquer un territoire : Faux

Il existe des règles pour les graffiteurs : Vrai

Les tags ne veulent rien dire : Faux

Les graffiteurs travaillent de manière organisée : Vrai et faux

Un graffiti est un graffiti : Faux » (*ibid*).

## K. Processus de production de graffitis

### 1. Le graffiti et l'art

Les graffiteurs se perçoivent tous comme étant des artistes, bien que la définition qu'ils en proposent varie d'un graffiteur à l'autre.

Selon Stare, un graffiteur est un artiste s'il développe et renouvelle ses capacités dans différents types de graffitis. Par contraste, un graffiteur qui ne ferait que des *throw-ups* ne pourrait pas s'enorgueillir d'un tel statut :

« C'est ça que j'aime un artiste qui est complet dans ce qu'il fait. Parce qu'il y en a qui font le même *flop* pendant six ans. C'est bien beau t'en as mis partout. C'est pas pire, je n'ai rien contre ça sauf que moi personnellement je ne ferai pas ça parce que je vais ressentir un manque à quelque part. Je ne pourrais pas refaire le même truc pendant six ans pis être la « J'suis le *king* ». Il faut que ça évolue à quelque part. Sinon il y a une perte d'intérêt ».

Stare est lui-même un graffiteur polyvalent talentueux, non seulement dans les murales, mais aussi dans le lettrage au rouleau et autres pratiques illégales, telle celle qui consiste à remplacer les anciennes affiches de commerces vacants par des affiches sur lesquelles il écrit son pseudonyme. En art, Stare est autodidacte : « Je n'ai jamais pris de cours de peinture, de dessin, d'art plastique » explique-t-il. Il a préféré étudier à l'école d'autres matières, notamment la photographie, et se développer artistiquement à l'extérieur d'un cadre scolaire.



Figure 46 : Tag et *throw-up* de Stare (Stèr).



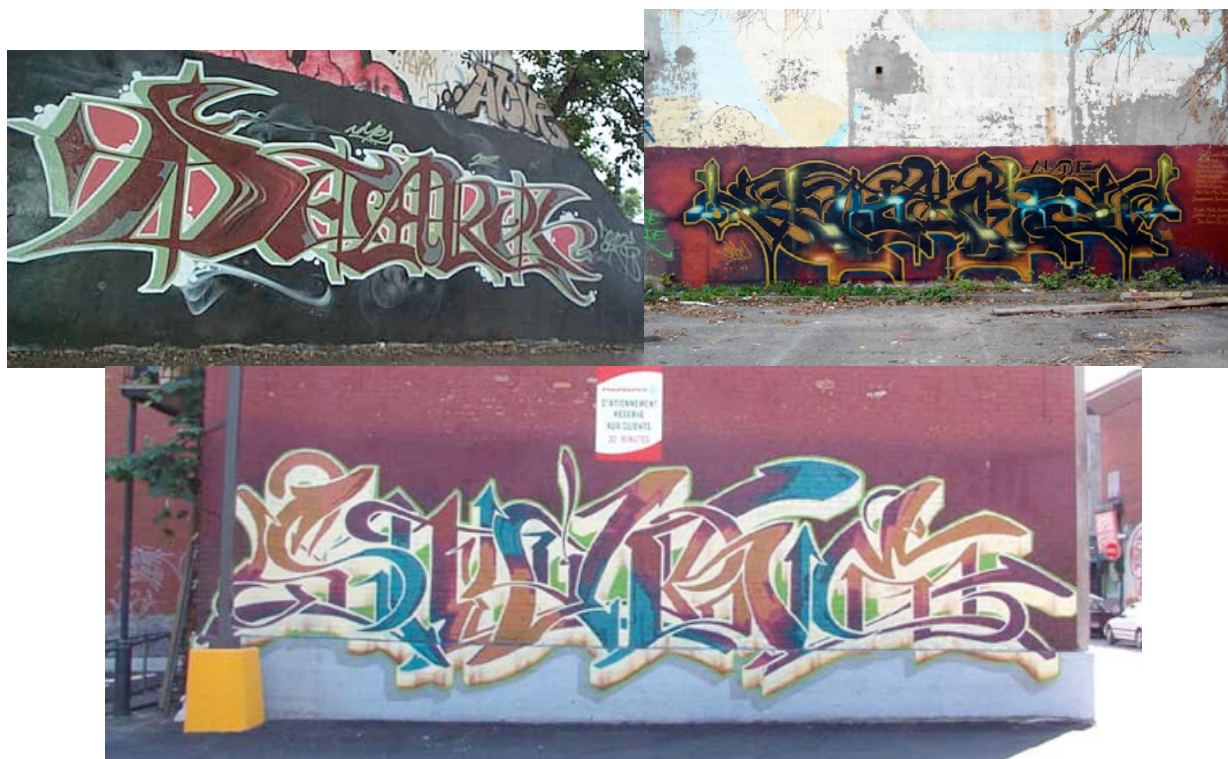
Figure 47 : Affiche commerciale de Stare.



Figure 48 : Publicité de Stare, Boul. St-Laurent, Montréal, mai 2007.



Figure 49 : *Piece de Stare*, rue Ontario, mars 2008.



*Pieces de Stare*.

La position de Naes à ce sujet est similaire à celle de Stare. Naes commence le cégep en art, mais il abandonne avant la fin du programme. Il explique cette décision à ses parents par les arguments suivants :

« Je suis en art au cégep pis je n'aime pas ça on fait juste des bricolages, moi je vais apprendre à peindre, pis je vais apprendre à dessiner tout seul pis je pense que ça va bien aller comme ça ».

Le domaine le plus près du graffiti dans lequel Stare a pris des cours est le graphisme. L'expérience n'est cependant pas concluante : « J'ai déjà commencé à faire du graphisme mais j'ai arrêté parce que c'était trop tac tac tac. Je n'aimais pas ça. Les profs ils ne m'aimaient pas ».

Cheeb est cependant de l'avis que Stare, comme la plupart des graffeurs sont des graphistes et non des artistes. Pour lui, les graphistes demeurent dans une sphère, dont les balises sont similaires à celle de l'art commercial, où peu de place est laissée à l'exploration personnelle. Par contraste, pour Cheeb, l'art serait un domaine sans règles prédéterminées :

« Je pense qu'ils ont une exploration eux autres aussi sauf qu'elle est différente. Je pense qu'elle est moins personnelle. C'est une différence entre l'art et l'art commercial. Tu fais quelque chose qui est vraiment personnel à toi, qui te touche plus à toi tandis que l'autre est vraiment plus technique. Ça paraît bien, c'est personnel à toi mais se sont des techniques qu'ils utilisent en fonction de concepts déjà établis. Tandis qu'en art tu as moins de concepts établis ».

Selon Cheeb, Zen et lui seraient parfois allés au-delà du graphisme et auraient exploré un côté plus expérimental du graffiti. Cheeb ajoute que lui et Zen n'étaient pas « maniérés ». Cheeb se voit donc comme un artiste mais préfère encore davantage se percevoir comme un « praticien »<sup>79</sup>. D'après Cheeb, contrairement au terme « artiste » qu'il associe à une certaine indolence (il propose l'image de l'artiste qui passe ses journées au café) celui de praticien met

---

<sup>79</sup> Terme auquel il a été introduit dans un cours de cinéma de l'Université Concordia donné par Richard Kerr.

l'accent sur le travail de recherche au cœur de la pratique artistique. Cheeb, qui est un travailleur discipliné, autant comme graffiteur que cinéaste, s'identifie à ce concept.

Selon Monk.e, le graffiti fait partie du domaine de l'art, mais il ne s'agit que de l'illustration d'un type d'art qui, malgré sa vastitude, a ses limites. Le graffiti, pour Monk.e « est un carré », non seulement au niveau figuratif, puisqu'il s'agit d'« un espace carré, composé de pièces et de trucs entre », mais également au niveau conceptuel. Par comparaison, alors que « le graffiti est un carré, l'art est un quadrilatère » propose Monk.e. Pour celui-ci, un artiste dans le milieu du graffiti, est un individu dont la production est de qualité et la motivation est artistique. C'est le cas de Monk.e et c'est pour cela qu'il cherche à sortir du cadre du graffiti. Monk.e spécifie qu'il n'a pas la prétention de chercher ainsi à produire des œuvres que l'on pourrait qualifier de « post-graffiti » mais plutôt de « post-Monk.e ».

Des quatre graffiteurs interviewés, Naes est celui ayant le moins abordé le thème de l'art au cours de l'entrevue. Naes a axé ses commentaires bien davantage que les autres graffiteurs sur sa pratique de tagueur. On ne peut pas, pour autant, induire que Naes ne se perçoit pas comme étant un artiste-graffiteur. Il disait, par exemple, s'intéresser de plus en plus à l'abstraction dans ses productions graphiques. Cependant, ce qui semblait caractériser l'attitude de Naes sur cette question était l'établissement de limites entre ce qui était inclus et exclu du graffiti. Par exemple, lorsque je le questionne sur la tangente du graffiti qui sort du cadre normatif du graffiti hip-hop, Naes répond :

« Je trouve ça cool sauf que c'est d'autre chose. Même moi ce que je dis souvent comme à un *crew*, c'est que je trouve qu'il manque à Montréal c'est du graffiti classique. Justement du monde qui font du 2D pas du 3D qui font du 2D pis des belles lettres pis qui font des prod [productions]. Des fois, je dis à Monk.e essaie de faire des trucs plus classiques ».

La perspective qu'ont les graffiteurs interviewés sur la notion de l'art et celle de l'artiste détermine donc en partie l'agenda d'un graffiteur-artiste. Par exemple, pour Stare, être artiste est, avant tout, de maîtriser différentes formes de graffitis alors que pour Monk.e, il s'agit

d'aller au-delà des paramètres du graffiti. Cheeb est du même avis. Les sources d'inspiration varient également selon ces mêmes paramètres.

## 2. Sources d'inspiration

Flow est le premier graffiteur à avoir marqué Stare. Lorsque celui-ci venait à Montréal, les *pieces* de Flow l'intriguaient et l'impressionnaient. Il mentionne également le grand intérêt qu'ont suscité chez lui les *pieces 3D* de Dyske.



Figure 50 : *Piece* de Dyske à la *Mostra* de Santo André, août 2002.



**Figure 51 : Production de Dyske et Omen, rue Vallières, mai 2007.**

Plus tard, le travail de Hest, un des membres de son *crew*, NME, l'a amené à passer par un processus de « purification de la lettre ». Finalement, Stare met l'accent sur ses influences dans la pratique des lettres avec rouleau. Il y a d'abord un *crew* de la côte ouest-américaine, AWR, et, deuxièmement, de Montréal, les graffiteurs Bacer et Case ainsi que les *crews* KOP et HYH.

Les influences mentionnées par Naes se limitent également au domaine du graffiti. Naes a d'abord été influencé par Simo, le graffiteur qui l'a invité à se joindre à son *crew* BAT, et avec qui il a beaucoup peint, notamment dans le cadre de contrats. Zeck l'a plus tard influencé au niveau du rattachement des lettres :

« Au début j'avais de la misère à rattacher mes lettres, faire un beau *piece* compact. Pis c'est Zeck, je le regardais travailler. Lui, c'était tout le temps super symétrique ses affaires. Moi, je n'arrivais pas mais mes lettres n'étaient pas faites pour ça non plus. Lui, ses lettres *fittaient* vraiment bien. Je n'ai jamais fait de truc super symétrique non plus mais eux autres c'était vraiment ça leur force. Stack pis Zeck, super symétrique, tout propre ».



Avec l'arrivée des magazines européens à Montréal, Naes est ensuite influencé par le graffiteur français Soleil, particulièrement par sa manière de faire des lettres rondes avec des « piquants dessus ». Le graffiteur français Sino, établi à Montréal, a également marqué Naes par ses lettrages « simples et propres ». Naes mentionne aussi l'influence du graffiteur Ces du crew FX et son style de lettrage 3 D.



Figure 52 : *Pieces de Naes.*

À l'extérieur du graffiti, Naes a été marqué par la bande dessinée bien que le style des bonshommes qu'ils dessinent lui est propre, précise-t-il. Naes dit mieux réussir esthétiquement ce qu'il invente que ce qu'il reproduit.

Est-ce que les graffiteurs ont été influencés par Keith Haring et Jean-Michel Basquiat, deux artistes connus dans le milieu de l'art pour leur pratique du graffiti? Et qu'en est-il de l'influence de l'artiste-peintre Zilon, souvent présenté par les médias comme un pionnier du graffiti montréalais? Cheeb répond aussitôt que Haring et Basquiat font partie des « Beaux Arts » et qu'ils ne sont pas des graffiteurs. Alors que Cheeb dit ne connaître que sommairement le travail de Haring qu'il trouve trop « plastique »<sup>80</sup>, il montre davantage d'intérêt pour le travail de Basquiat. D'après lui, lorsque les graffiteurs découvrent cet artiste, ils l'apprécient pour sa gestuelle, ses coups de pinceau, sa manière instinctive de travailler. Selon Cheeb, les artistes faisant partie de ce qu'il nomme les « Beaux Arts » et qui sont, non seulement admirés et respectés par les graffiteurs, mais également considérés par ceux-ci comme faisant partie des leurs, sont originaires du milieu même du graffiti hip-hop. Il donne l'exemple des Américains Twist et Futura 2000. Quant à Zilon, il n'est pas perçu par les graffiteurs interviewés comme étant un des leurs. D'après Cheeb, Zilon s'est servi du graffiti pour mousser sa reconnaissance, mais il ne vient pas de ce milieu.

En tant que spécialiste des graffitis 3D, Cheeb a été marqué par le travail de l'Allemand Daim.

Il mentionne également l'influence d'un graffiteur français nommé Œdipe qui l'a fait progresser dans sa compréhension du lettrage :

« Il m'a aidé à comprendre comment faire la lettre parce qu'il est tellement rendu à un point simple. À partir de là, l'apprentissage a été plus simple pour moi pour comprendre comment ça marchait ».

---

<sup>80</sup> Naes explique plus en détail ce qu'il entend par le qualificatif « plastique » : « C'est des couleurs plastiques, c'est vraiment plaqué, comme le travail des Plasticiens, ils mettaient leurs lignes, leurs couleurs pis c'était vraiment technique ».

Cependant, au niveau des productions, ses influences proviennent davantage des Nord-Américains et des Chicanos de Los Angeles que des Européens. Cheeb explique qu'alors que ces derniers, dans le graffiti 3D, insistent davantage sur l'aspect graphique et détaillé des *pieces*, pour lui et son *crew* l'important était avant tout l'arrière-plan (*background*). Originaire de la côte ouest-américaine, le courant artistique qui inspirait le plus Cheeb, Zen et C-Lock était le mouvement néo-pop, que Cheeb décrit comme étant le « mouvement des nouveaux surréalistes (...) ça combine le tatou, le graffiti pis ça a une tendance un peu postmoderne, à aller chercher la peinture classique et la reprendre avec des éléments actuels »<sup>81</sup>.



**Figure 53 : *Piece* de Cheeb, rue Ontario, Montréal.**

Monk.e, pour sa part, aborde la question de manière très détaillée. Il précise d'abord qu'il est inspiré à la fois par des graffiteurs et des artistes. Stare a été pour lui une influence incontournable :

« Veux veux pas quand tu commences à graffer tu es influencé par les gens qui t'entourent. Comme moi, je sais que Stare et tout ça, les NME, ç'a influencé, je ne sais pas si ça paraît ».

---

<sup>81</sup> Cheeb précise que le magazine américain *Juxtapoz* est une bonne source d'information pour se familiariser avec ce courant artistique.

Au sujet des toiles, ce sont les graffiteurs montréalais du crew KOPS qui sont d'après lui le modèle à suivre (il qualifie leur travail de « next level»). Monk.e aspire à produire des œuvres qui sont fidèles au graffiti tout en poussant ce genre plus loin, comme c'est le cas des artistes qui ont participé pendant trois années consécutives (2000-2002) à l'exposition « Urban Discipline » en Allemagne. Il a découvert l'existence de cette exposition grâce à l'album illustré de l'exposition, feuilleté chez des graffiteurs brésiliens à Rio de Janeiro.

Ses sources d'inspiration ne viennent cependant pas uniquement d'œuvres graphiques. Il s'inspire aussi de photos pour créer les personnages et l'arrière-plan. Par exemple, il consulte un livre de photos intitulé *People of the world* ainsi que ses photos personnelles. Celles-ci sont souvent une base à partir de laquelle il dessine.



**Figure 54 : Personnage de Monk.e**



**Figure 55 : Monk.e devant une de ses murales, rue Charlotte, Montréal, août 2004<sup>82</sup>.**

Monk.e tire également son inspiration de l'observation de son environnement. Il explique, par exemple, qu'il est attentif à la position des nuages et à l'effet émotif que celle-ci provoque en lui. Il identifie finalement un ensemble d'influences qu'il juge subconscientes qui proviennent du milieu de vie et des médias. Celles-ci s'imprègnent en lui dans un premier temps, puis, via un processus de recombinaison, elles se retrouvent dans ses œuvres sous une nouvelle forme. Pour illustrer son propos, Monk.e donne l'exemple suivant : sans qu'il en soit nécessairement conscient, il peut mémoriser « l'effet technique réussi dans le cadre de l'affiche » d'une annonce publicitaire et s'en inspirer ensuite dans une de ses propres productions

### **3. Faire des graffitis : entre imitation et innovation**

Lorsque le graffiteur fait ses premiers croquis et signatures dans la rue, il a souvent le souci de tenter de reproduire le plus fidèlement possible les graffitis qu'il voit dans la ville et dans les médias. Le graffiti standard est ce que le graffiteur en herbe vise à maîtriser. Souvent, même le nom de graffiteur qu'il choisira d'adopter se rapprochera de celui de plus anciens que lui dans le domaine.

---

<sup>82</sup> Monk.e m'a donné l'autorisation de publier une photo où l'on pouvait l'identifier.

L'action de « copier » n'est pas mal perçue entre graffiteurs. Tous s'entendent pour dire que l'apprentissage du graffiti passe nécessairement par l'imitation : « (...) au début t'as pas le choix de t'inspirer sinon tu vas partir n'importe comment » explique Stare. Cheeb ajoute :

« C'est sûr que pour apprendre comme t'as pas nécessairement de cours là-dedans, c'est sûr qu'en moment donné tu copies. En moment donné, un certain agencement de couleurs, par exemple, que ça paraît pas que tu veux copier, que tu vas copier. Peut-être que c'est pas volontaire, peut-être que c'est volontaire, mais la plupart du temps, tu vas regarder les magazines pis tu vas dire, ah oui, ça ça marche, pis tu vas le copier ».

Monk.e tient des propos similaires :

« C'est clair qu'au début ce n'était pas du photocopillage, mais c'était certaines phases de magazines, il y avait des trucs, mais même pas côté *sketch*, côté construction de mes trucs je pense que j'ai toujours été assez moi-même, mais c'est plus au niveau des couleurs que je pompais vraiment ce que Naes faisait dans les magazines – non je fais des blagues comme ça. Ben t'sais ce que je voyais, au niveau des mélanges de couleur, comment travailler une *3D* pour qu'elle ait l'air d'être en *3D*. Fait que j'avoue qu'au début ce n'était pas très original ».

Cependant, à cette idée générale de l'imitation, il faut ajouter deux nuances importantes. D'abord, l'imitation repose sur la capacité de l'individu à reproduire le modèle, aptitude non partagée par tous les graffiteurs. Cheeb explique :

« Tu vas essayer de faire des trucs par rapport à la photo pis c'est assez dur. Il y en a qui l'ont inné, qui sont capables de refaire des reproductions, pis il y a en a qui l'ont pas ».

Cheeb s'inclut dans la deuxième catégorie. Il décrit ainsi son incapacité à reproduire ce qu'il admirait dans le travail de ses pairs :

« Moi j'étais plus dans la lignée de Daim<sup>83</sup> mais je n'ai jamais vraiment copié Daim parce que c'était trop géométrique pour moi. Ça, ça été une grosse influence pour moi sauf que je ne l'ai pas copié. Pis comme j'avais pas de lettres, j'étais pas capable de copier parce que je savais que je ne comprenais pas comment faire les lettres. Fait que mes grosses influences je n'ai pas pu vraiment les copier. J'ai copié beaucoup Zen, mais Zen il copiait beaucoup de monde, il se retrouvait à beaucoup copier... Mais ça je m'en suis rendu compte par après ».

Pour Naes, la reproduction n'est pas non plus aisée. Il obtient de meilleurs résultats lorsqu'il suit une voie plus personnelle : « Des fois, je reproduisais des trucs, mais je trouve que ça ne le rendait pas super bien fait que j'aimais mieux faire des trucs que moi j'inventais ».

Deuxièmement, les graffiteurs associent l'action de copier non pas à l'idée du calque mais bien davantage à celle d'une source d'inspiration dont ils puisent certains éléments et non pas l'ensemble de la chose copiée. Les propos de Stare illustrent le rapprochement entre l'imitation et la transformation :

« Ouais, comme je ne voulais pas faire comme lui mais je trouvais des petits trucs *nice*, subtils que là j'étais là, ah c'est pas pire, pis là tu peux le déformer à ta manière pis en faire quelque chose d'autre, juste t'inspirer. (...) mais au début t'as pas le choix de t'inspirer sinon tu vas partir n'importe comment ».

Pour Monk.e, également, copier, c'est prendre des éléments extérieurs, les recombinaison avec l'acquis et ainsi transformer le produit final. Un graffiteur qui ne ferait que reprendre ce que d'autres ont fait sans tenter de le changer ferait du plagiat. Monk.e perçoit alors qu'un tel graffiteur ne ferait du graffiti que « pour s'amuser ». Sans vouloir pour autant juger négativement ce dernier, Monk.e pense que de plagier ne contribue pas à faire avancer le

---

<sup>83</sup> Le graffiteur allemand Daim est un des maîtres les plus reconnus du style 3D.

mouvement. Il s'appuie sur la pensée de Karl Marx pour étayer ses propos : au début, le graffiteur doit s'informer de ce que les anciens ont fait avant lui, car s'il ne connaît pas son histoire, il ne fera que la répéter. Une fois celle-ci connue, le graffiteur peut alors aspirer à faire « évoluer » le graffiti. Pour Monk.e, la transformation du graffiti est la tâche de tout graffiteur qui s'investit dans le mouvement. Le progrès peut par exemple venir d'une nouvelle combinaison d'éléments pris de différentes époques de l'histoire du graffiti. Monk.e explique :

« Une fois que tu connais bien tout ça, tu connais bien le mouvement, comment les autres personnes ont travaillé leurs couleurs, tu peux mixer des techniques avec tes idées à toi pour pousser ça plus loin pis tout le monde a des idées différentes des autres. Si tu t'écoutes légèrement tu vas réaliser que tu as des envies différentes donc tes trucs vont être plus personnels pis tu vas pousser plus loin ça encore. Pis le jeune qui pousse en arrière de toi, qui t'a comme modèle, il va regarder ça pis si lui aussi il a la même attitude il va apprendre ce que tu fais en le poussant plus loin pis c'est comme ça que tu vas élever le niveau à chaque génération ».

Cette façon de percevoir l'imitation telle que décrite par ces graffiteurs montréalais est en accord avec les préceptes pleins d'humour que l'on retrouve dans le livre *The art of getting over* de Stephen Powers au sujet de l'action de copier, exprimé dans l'argot du hip-hop américain par l'expression « to bite » (mordre) :

«Although being a toy seems undesirable, you should enjoy it while you can. At this stage you can bite all you want with no remorse. All your elders will say, "Awww isn't that cute, kootchie kootchie koo". So steal that dope connection, rob that color scheme and loot whole letterforms. Don't worry about giving any credit, we'll pat ourselves on the back and brag how we're influencing the next generation. However, style isn't a crutch or a stick. It is understanding why that connection you bit flows, or why that color scheme bumps. Style is the process to an appealing end. Once you got it down to a science, you can reinvent letterforms to suit yourself. This creative growth will amaze the old and young alike. Pretty soon somebody will steal your secret sauce and the cycle will be renewed. If this happens to you, don't bitch about not getting your due.



Graffiti is the language of the ignored. If your style is stolen, someone heard you speaking. You got what you wanted from the beginning, some attention, you big baby ».

#### a. Création

Même si chaque graffiteur, dès le départ, ne ressemble jamais complètement à un autre, l'originalité de sa production ne peut réellement émerger qu'une fois qu'il atteint une certaine maîtrise et expérience dans le domaine du graffiti. Cheeb parle de cette étape comme celle de la « maturité de la canette », période où son *crew* et lui ont fait leurs meilleures productions. Bien que la reconnaissance par le milieu continue d'être un facteur important de motivation – c'est souvent à ce moment dans sa carrière que les productions d'un graffiteur sont publiées dans les magazines et sur l'Internet – il y a aussi un certain détachement par rapport à l'opinion des autres qui accompagne l'autonomie acquise. Avec l'expérience vient une certaine confiance en soi et en ses moyens qui permettent au graffiteur de se détacher du « qu'en-dira-t'on ? ».

Une des caractéristiques du processus de production à cette étape est que les graffiteurs puisent davantage en eux-mêmes et explorent une voie plus personnelle. Monk.e explique :

« (...) petit à petit une fois que j'ai maîtrisé tout ça, je pense que c'est comme ça dans n'importe quoi, quand tu maîtrises une chose, tu peux te permettre d'aller plus loin en restant fidèle à ce que tu as appris. Fait que, petit à petit, j'ai de plus en plus découvert ce que moi j'avais envie de faire, ce que j'avais envie de laisser, laisser aux gens ».

Monk.e ajoute que la technique qui mène à un style « Walt Disney » ne l'intéresse plus et qu'il cherche à faire des œuvres plus ouvertes sur les autres et moins liées à lui-même et à l'écriture de son nom. Il explique en détail la transformation dans son processus de production :

« Avant, l'été passé, je faisais une production par semaine, boum, boum, boum, je fais des productions pis pour être franc avec toi 98% de ces productions-là ont

été inutiles ou presque. Elles m'ont aidé à me faire connaître, donc elles ont été très utiles au niveau carrière tout ça, mais je n'ai pas eu l'impression de relever un défi. J'ai l'impression que j'étais encore dans un cadre pis j'étais semi-Monk.e. J'ai envie de faire ça, mais il ne faut pas que j'en fasse trop parce que je veux rester un graffeur. Il faut que je reste dans ce moule-là et que je reste fidèle à certaines conventions. En même temps, je me permettais de dépasser sur certaines autres parce que sur certaines je respectais fait que j'étais à cheval pis je me disais, bon, ben tu sais c'est correct, je vais continuer à être respecté dans le milieu pis c'est tout le temps plus facile de faire partie d'un milieu où que tu sens que tu as du monde qui te *back*. Maintenant, tu vois, cette année, j'ai peint trois fois pis les trois fois j'ai peint parce qu'il fallait que je le peigne, il fallait que je le montre aux gens que c'est ça maintenant. C'était nouveau. Au lieu de faire toute l'évolution de A à V. Là, j'ai fait A, j'ai fait M pis j'ai fait V. Pis je suis au même niveau pis j'ai pu prendre d'autre temps pour prendre du temps avec des amis pis faire des voyages. Ma conception du truc elle a un peu changé là-dessus.

C'est ça que j'ai fait l'an passé pis ça m'a aidé à me faire connaître parce que les gens ont vu que j'étais capable de le faire sauf que ce n'est pas du tout ça que j'ai envie de faire. Je sais qu'il y en a d'autres qui vont le faire à ma place de toute façon fait que j'ai envie d'essayer d'autres choses, explorer l'inconnu un peu plus ».

Pour Stare, copier n'a plus le même intérêt qu'auparavant : « (...) maintenant, j'aime mieux faire mes propres trucs chez nous, juste dessiner longtemps ». Cette recherche d'une voie plus personnelle amène par exemple Stare à « purifier » son lettrage : « (...) avant, j'en mettais trop pour rien. Je rajoutais des patentes n'importe où, t'en mets pour mettre plein la vue mais ta lettre est plus trop là ».

Le défi n'est donc plus celui de maîtriser les techniques du graffiti mais plutôt celui de pousser l'exploration personnelle plus loin. Si cette recherche est introspective, elle demeure néanmoins également tournée vers ce qui entoure le graffiteur. Le milieu stimule la pensée du graffiteur mais celui-ci sélectionne aussi, dans l'environnement, ce qui l'intéresse. Lorsque le graffiteur parle de création, les notions d'influences externes et d'autonomie de la création sont imbriquées.

Monk.e mentionne d'abord la naissance d'une idée ou d'un sujet qu'il a envie de creuser. En se basant sur un dicton zen, Monk.e compare l'observation sélective qui s'en suit

dans le réel, par l'exemple d'un homme qui veut se faire tailler la barbe mais se questionne sur le style à adopter. Le regard de l'homme sera alors entièrement absorbé par la barbe des autres hommes, au point de ne plus voir ceux qui se promènent pieds nus. Ainsi, Monk.e explique que s'il s'intéresse à la solitude, il sera à la recherche de ses manifestations dans son environnement, mais aussi dans d'autres sources d'informations comme les photos. Une fois que cette première étape est passée suit celle de l'expérimentation sur papier, puis celle de changements mineurs. Voici comment il décrit le processus de création :

« C'est l'idée avant, après il faut que je vois quelque chose qui m'inspire pis après ça il faut que je l'expérimente pis après il y a des petites modifications (...). Ce qui est bien des fois c'est que des trucs que je faisais il y a trois ans que j'ai arrêté de faire parce que justement c'était comme il y avait plein de monde qui le faisait ben, « woup » en moment donné j'apprends une nouvelle technique pis je ressors ce truc-là des boules à mites pour le remixer avec mes nouvelles techniques pis là c'est comme « wow » c'est tout nouveau, mais dans le fond c'est juste un vieux truc que j'ai juste remodelé pis fait quelque chose d'autre avec ».

## **b. Diffusions des innovations**

Il n'y a pas de nouveauté sans résistance; c'est du moins ce qu'illustrent les deux exemples suivants.

Le premier est celui du style de lettres géantes faites au rouleau. Stare raconte que lorsque ce style, qui vient des États-Unis, a été repris pour la première fois à Montréal par les graffiteurs Bacer et Case, les graffiteurs n'ont pas immédiatement accepté cette nouveauté comme faisant partie du graffiti. Même Stare, à cette époque, était de cet avis. Puis, le vent a tourné et la plupart des *crews* de Montréal ont voulu s'illustrer dans ce style. Cela a mené à une compétition entre *crews* montréalais que Stare qualifie de « bonne guerre ». Les gros rouleaux sont devenus une spécialité de NME, le *crew* dont Stare fait partie.

Le deuxième exemple est celui du style *3D*. Cheeb explique qu'au départ, ce style, originaire de l'Allemagne, n'a pas été immédiatement perçu par les graffiteurs comme étant

une forme de graffiti, notamment parce que c'était un style axé sur les volumes et non sur le lettrage (les lettres en 3 dimensions ont cependant été développées par la suite). Les premiers au Québec à faire du graffiti 3D ont été Cheeb, Zen et Dyske. Au sein du style 3D, Cheeb propose un exemple de l'adoption d'une technique innovatrice :

« Quand Loomit, qui est Allemand, est arrivé en 3D parce que dans la 3D t'avais Delta qui faisait des plaques, il faisait mettons un rouge pâle avec un rouge foncé pis ça ça faisait une dimension. Ensuite Daim en Allemagne qui est arrivé, mais ils arrivent presque en même temps, lui il découpait avec des dégradés. C'était encore des plaques de couleurs. Tandis que Loomit il est arrivé il mettait toute la même couleur avec un fini plastique avec un petit peu d'une autre couleur foncée en bas, mais c'est vraiment la ligne de blanc qui faisait ta démarcation comme du plastique. Quand c'est arrivé, vraiment, ça, pas mal tout le monde l'a copié. C'était tellement facile comparé à l'autre. Pas besoin de te casser la tête, tu mets une ligne de blanc pis ça découpe tout ».

Le fait que cette technique soit beaucoup plus facile que celle utilisée au préalable et donne, par ailleurs, un résultat similaire explique son adoption rapide et généralisée. Son emprunt n'est plus perçu comme un acte d'imitation puisque cette innovation fait partie, à présent, de la pratique courante. Le commun dénominateur actuel, perçu comme représentant la tradition, provient en fait d'éléments copiés devenus par la suite la norme. Cheeb précise :

« Mais, en tout cas, la ligne blanche, ça, quand on parle de plagiat... Il y a des trucs en même temps qui sont devenus normal de copier. En moment donné, il y a quelqu'un qui a décidé que t'avais ton *outline*, t'avais ton *copout*... Pis t'avais une évolution donc la première personne qui a fait ça, c'est lui qui l'a inventé, mais sauf que tout le monde l'a fait par après fait que ce n'est plus la copie, ça devient de la technique ».

L'adoption d'une nouveauté peut se propager à deux vitesses. La première est celle d'une diffusion qui dépend uniquement de la visibilité des graffitis dans la ville et du bouche à oreille. Ce type de diffusion est lente, car elle ne peut atteindre qu'un nombre limité de

personnes. La deuxième vitesse de diffusion est plus rapide, car elle suit la publication de la nouveauté dans un magazine ou sur un site de graffitis très consulté sur l'Internet (bien que cette deuxième option n'ait pas été mentionnée par les graffiteurs interviewés). Beaucoup plus de graffiteurs sont alors exposés à la nouveauté ce qui en élargit le spectre de diffusion. Un changement qui devient par la suite d'usage commun peut être le résultat de la combinaison d'innovations provenant de différents pays. Par exemple, une nouveauté peut apparaître en Allemagne, puis être reprise par les Américains tout en étant légèrement transformée et c'est ce nouvel élément qui deviendra ensuite un élément de base de la pratique du graffiti au niveau mondial.

### c. Limites de l'innovation

Le fait que le graffiti hip-hop ait comme caractéristique d'être basé sur une esthétique de la calligraphie a comme avantage de ne pas limiter l'accès de cette pratique uniquement à ceux qui ont du talent en dessin. Cependant, le revers de la médaille est que ce paramètre calligraphique a comme inconvénient de restreindre le renouvellement du genre et l'expression de l'imaginaire personnel. Naes explique :

« Le graffiti... il n'y a plus grand-chose à inventer. Je ne dirais pas que c'est limité, mais ce sont des lettres. Faire de quoi de nouveau avec ça, c'est *rough*... c'est pas mal dur de réinventer ça ».

Cheeb ajoute : « Des trucs originaux en graf, c'est rare ». Il avoue n'avoir jamais senti que son travail était très personnel. Pour lui, le graffiti est un mouvement de masse où toutes les œuvres se ressemblent un peu.

Le fait que le graffiti soit limité en tant que forme graphique amène une partie des graffiteurs, après quelques années d'intense activité, à chercher de nouvelles issues de création. Les deux scénarios les plus courants sont les suivants : (1) le graffiteur se désintéresse du graffiti classique et s'oriente vers des formes plus abstraites et personnelles de graphisme (tout en

conservant des influences du graffiti hip-hop) et s'insère progressivement dans le milieu de l'art ou (2) le graffiteur se désintéresse progressivement du graffiti et arrête de peindre et intensifie son intérêt dans d'autres domaines – souvent également artistique comme la musique ou le cinéma.

## L. Local vs mondial

### 1. L'importance du local dans la création

Pour tenter de mesurer l'importance du local, j'ai demandé aux graffiteurs québécois s'ils imaginaient que de vivre un an à São Paulo aurait eu un impact sur leur style dans le graffiti.

Cheeb est le seul à m'avoir répondu par la négative. Il a affirmé qu'il avait déjà son style et que grâce à l'accès facile qu'il avait à la production étrangère, le local n'avait pas d'emprise particulière en tant que source d'inspiration comme en témoignait son film. Il mentionne qu'il existe cependant des artistes qui sont d'avis qu'il faut garder une « intégrité par rapport à son pays ». Le seul facteur local ayant eu un impact selon Cheeb sur le développement de sa production de graffitis est la compétition entre graffiteurs montréalais. Notamment, le fait que dans le style 3D ils étaient trois, lui, Zen et Dyske, et que cette concurrence les amenait à se surpasser les uns les autres.

Stare répond à la question en disant qu'il n'est pas resté assez longtemps à São Paulo pour que son exposition aux graffitis locaux ait une grande influence sur son style, mais il n'écarte pas l'hypothèse que si son séjour eût été plus long, l'impact se serait davantage fait sentir. Stare, tout comme Naes, a notamment été très intrigué par le style graphique de la « pichação » (c.f. : p. 219). On peut penser que ces deux graffiteurs, parmi les plus téméraires du groupe, auraient pris beaucoup de plaisir à s'improviser « *pichadores* ». Stare propose différentes hypothèses pour expliquer le changement que son style de graffitis aurait pu subir : le fait d'avoir dans « ce monde-là » une autre expérience de vie, des limitations matérielles, de nouvelles rencontres et discussions.

Monk.e est également d'avis qu'un long séjour à São Paulo l'aurait influencé. L'effet de son court séjour n'a d'ailleurs pas été négligeable puisqu'il dit être revenu « boosté ». D'après Monk.e, le local joue un rôle prépondérant dans la formation d'un graffiteur. Il base son argument sur le fait que selon lui, son apprentissage a été en grande partie d'ordre photographique et, comme il estime à 80% le nombre de graffitis qu'il a vus provenant de Montréal, son bagage visuel est donc avant tout montréalais. Monk.e dit qu'il peut notamment

reconnaître l’empreinte du local dans la manière que l’*universal*<sup>84</sup> se combine entre deux *pieces*. Monk.e souligne également le rôle influent des autres graffiteurs locaux dans sa formation. Il explique, par exemple, que les commentaires donnés par ses pairs au sujet de l’analyse des croquis de *pieces* que contiennent son *blackbook* ont eu un impact significatif sur son développement. Monk.e ajoute que ce n’est pas un graffiteur du Chili, par exemple, qui a analysé et critiqué ses croquis mais plutôt les graffiteurs qui l’entouraient à Montréal. Les graffiteurs sont souvent fidèles aux « têtes d’affiche » locales, explique Monk.e, c’est-à-dire aux graffiteurs locaux les plus renommés. Par exemple, Monk.e remarque qu’à São Paulo, le graffiteur Binho est investi d’un tel rôle et qu’il influence les jeunes graffiteurs brésiliens. Monk.e suggère qu’un style régional se construit souvent à partir du style d’un *crew* local dont s’imprègnent d’autres graffiteurs de la région.

## 2. Le graffiti montréalais et le graffiti d’ailleurs

Aborder la question de la différence entre les graffitis non sous l’angle de la production individuelle mais plutôt sous celui, plus large, de la production régionale, nationale ou d’une aire culturelle ne va pas nécessairement de soi. Les graffiteurs interrogés à ce sujet commencent souvent par expliquer qu’il est difficile de mettre des mots sur des différences graphiques caractéristiques d’un ensemble bien que celles-ci soient néanmoins perceptibles pour un œil averti<sup>85</sup>. Les graffiteurs s’efforcent donc, dans un deuxième temps, de trouver les mots traduisant leurs impressions. Ils lancent des pistes avec plus ou moins de certitude. Cheeb, par exemple, fait deux propositions puis se rétracte. Tel qu’illustré ci-dessous, Monk.e est celui qui me fournit le plus d’informations à ce sujet.

---

<sup>84</sup> Ligne de contour

<sup>85</sup> Malcom Gladwell dans *Blink* (Gladwell 2005) parle de cette identification qui se fait de manière presque inconsciente mais dont le passage au discours est difficile.



### a. Le style brésilien du point de vue québécois

La question des différences était d'abord posée par rapport aux graffitis qu'ils avaient vus à Santo André puis elle s'ouvrait de façon plus générale aux différences dans la production de graffitis entre pays.

Les impressions du graffiti brésilien qu'ont eu les quatre graffiteurs québécois interviewés ayant participé à l'événement de graffitis à Santo André se rapprochent sur certains points et s'éloignent sur d'autres. Leurs divergences mettent en relief combien les perceptions et les goûts peuvent varier entre graffiteurs d'une même culture, région ou pays. Les graffiteurs semblent avoir été avant tous marqués par les graffitis locaux similaires aux leurs. Cheeb explique, par exemple, que si les graffiteurs de Montréal, comme Stare et Monk.e, ont rapidement créé des liens avec le *crew* Fleshbeck de Rio de Janeiro, c'est parce qu'ils partageaient une vision, une compréhension et des références dans le graffiti qui étaient très semblables. Parmi ce *crew* de Rio, Cheeb a néanmoins été interpellé par le travail d'un des graffiteurs qui, comme lui, était spécialisé dans le lettrage *3D*. Pour Cheeb, ce fut très intéressant de voir comment ce dernier travaillait du fait que leurs techniques différaient.

Pour sa part, Monk.e a été marqué par un Chilien, Orate, qui participait à l'événement de graffitis de Santo André. Monk.e a apprécié son style « éclaté » et partageait avec lui des objectifs communs en graffiti comme celui de créer un style calligraphique personnel pour l'ensemble des lettres de l'alphabet :

« Orate (...) ça c'en était un qui voyait le truc un peu comme moi, il essayait de trouver son propre alphabet complet, des trucs que j'ai pu reconnaître de moi ».

Au Brésil, Naes s'intéresse également en particulier aux graffitis qui sont en accord avec ses goûts et ses intérêts. C'est du moins ce qu'observent Monk.e. À ce sujet, il est intéressant de noter que Monk.e tout comme Cheeb ont été sensibles à ce qui avait attiré le regard d'autres graffiteurs du groupe.

Tous sont prudents lorsqu'ils commentent la scène brésilienne, car ils sont conscients que la courte durée de leur séjour au Brésil ne leur a permis de jeter qu'un regard rapide et peu approfondi sur la production locale de graffitis. À plusieurs reprises dans cet exercice de comparaison et encore davantage lors de leur séjour au Brésil que dans les entrevues près d'un an plus tard, les graffiteurs québécois m'ont donné l'impression d'estimer leurs productions meilleures que celles vues au Brésil. Cependant, en particulier chez certains graffiteurs, à ce jugement s'ajoutaient des éléments d'autocritique.

Stare parle d'une différence de « rendu » : les graffitis au Québec se rapprocheraient d'un rendu américain alors que ce ne serait pas le cas pour les graffitis du Brésil. D'après Stare, il y aurait une plus grande diversité de couleurs, un choix de teintes plus discrètes et un aspect plus « léché » dans les graffitis au Québec qu'au Brésil. Les Brésiliens auraient une manière de jouer avec les couleurs qui différencieraient de celle des Québécois. Naes qualifie les couleurs des graffitis au Brésil d'« arc-en-ciel » en contraste avec les couleurs « plus froides » choisies au Québec et parle également d'un « rendu moins propre » qu'il attribue à l'utilisation du rouleau dans les productions de graffitis au Brésil. Même si Cheeb remarque que, dans de nombreux graffitis de la *mostra* de Santo André, la compréhension des couleurs lui avait semblé incomplète, il ajoute que cela peut aussi être attribué au fait que beaucoup de graffiteurs locaux participant à l'événement étaient encore jeunes et manquaient peut-être d'expérience.

Pour Monk.e alors qu'il est impressionné par la vivacité des couleurs, le peu de construction des lettres lui plaît moins.

À la fois Cheeb et Monk.e reviennent également sur la murale qu'ils ont produite avec les autres graffiteurs québécois et en sont insatisfaits. Pour Cheeb, la murale ne fait aucunement preuve d'une quelconque supériorité de leur part. Monk.e trouve qu'il y a eu un manque d'effort du groupe.

Tous s'accordent pour dire que le matériel employé au Brésil pour faire des graffitis, qui diffère de celui utilisé au Québec, a un impact sur la production de graffitis. Stare et Cheeb mentionnent que, comme le pouvoir de consommation du graffiteur brésilien est plus faible que celui du graffiteur québécois, sa capacité d'acheter une grande variété de couleurs est moindre.

Les restrictions économiques font cependant en sorte que, par nécessité, les graffiteurs brésiliens ont intégré au graffiti hip-hop – basé sur la canette aérosol – l’emploi du rouleau (dans certains cas, également le pinceau) et de la peinture latex. Cette ouverture à d’autres outils de production que la bombe a beaucoup surpris les graffiteurs québécois. Si, sur le coup, ils ont montré des réticences à accepter l’utilisation de ces outils comme des moyens pouvant produire des graffitis authentiques, lors des entrevues, près d’un an plus tard, leur position sur cette question avait changé. Tous voyaient, à présent, cette inclusion de ces divers outils dans le graffiti comme un signe de l’ouverture d’esprit des graffiteurs brésiliens.

Pour Cheeb, au Brésil, l’étape du « concept de la canette » avait été franchie. Les graffiteurs brésiliens démontraient une plus grande liberté vis-à-vis la tradition du graffiti hip-hop que les graffiteurs québécois. Naes pour sa part remarque chez les graffitis au Brésil une plus grande liberté dans la « mise en page ». Il qualifie la composition au Brésil de plus « éclatée » en comparaison avec sa forme classique où les *pieces* et les personnages sont intercalés. Monk.e note également que l’attitude des graffiteurs diffère. Les jeunes graffiteurs brésiliens ne sont pas comme ceux de Montréal qu’il qualifie de « jeunes suiveux du secondaire », mais lui paraissent au contraire passionnés. Monk.e trouve l’ambiance générale de la scène du graffiti au Brésil empreinte de « frénésie ».

## **b. Similarités**

Malgré toutes ces différences, les ressemblances sont indéniables. Pour Naes, le graffiti hip-hop est un « langage universel », car il repose sur une base commune :

« Tout le monde écrit son nom avec des lettres avec le même alphabet. Qu’ils soient en Russie, au Japon ou en Afrique du Sud, c’est la même chose. Ça, je trouve ça cool. Que tu sois n’importe où dans le monde tu peux trouver du monde qui ont les mêmes goûts que toi. Qui font les mêmes trucs que toi (...) le graf, c’est comme un langage universel. Que tu sois n’importe où si tu fais du graf, tu vas rencontrer des graffeurs pis tu vas te comprendre. Je pense que c’est ça qui peut lier tout ça ».

La profusion des graffitis de style hip-hop déçoit même Monk.e qui espérait trouver au Brésil davantage de productions distinctes telles celles des Gêmeos, dont il connaissait déjà le travail avant de se rendre au Brésil. De plus, Monk.e remarque au Brésil une scène également typique de la pratique du graffiti au Québec : celle de jeunes qui se regroupent pour dessiner des croquis dans leur *blackbook*.

À partir des photos qu'il a vues des productions de Fleshbeck, Cheeb est d'avis que celles-ci auraient pu également être l'oeuvre de graffiteurs québécois. Cheeb ajoute que pour qu'il se développe un style complètement national au Brésil ou ailleurs, il faudrait que les graffiteurs évoluent dans ce lieu en huis clos pour de nombreuses années. Les échanges, autant par le passage de graffiteurs d'autres pays, par la présence de magazines étrangers de hip-hop et de graffitis que par l'accès à Internet, amènent nécessairement le style local à s'entremêler aux styles de graffitis d'ailleurs.

### c. Styles planétaires

Le flux des échanges ne provient pas d'un seul centre d'influence, mais de multiples sources qui se distinguent les unes des autres par l'originalité de leur style. Certaines régions du monde sont associées à certaines formes particulières de graffitis. L'Allemagne est connue pour son expertise dans le style 3D. Pour Cheeb, dans ce pays, le graffiti est devenu de la calligraphie urbaine et, avec une « supériorité technique », les graffiteurs font de l'abstraction avec des lettres. Le style français se démarque par l'importance accordée à la structure du lettrage. À ce sujet, Stare est plutôt d'avis que le style français est en fait le vieux style américain :

« Parce qu'il y a certains styles américains qui peuvent être vraiment différents du style qu'on dit américain (...) des fois il y a du monde qui disent, « ah, ça c'est vraiment style français » mais les styles français sont vraiment inspirés des vieux styles de New York. Le monde ils disent que c'est style français, ben moi je trouve que c'est plus style New York, fait que c'est difficile des fois de classer ça ».

Le style américain aurait un aspect moins soigné que Monk.e qualifie de « fond de ruelle » mais également très voyant et « tape-à-l'œil ». Finalement, le style montréalais, par ses influences à la fois françaises et américaines, serait un mélange de ces deux styles. Cheeb définit le style montréalais comme la combinaison d'influences européennes « à l'avant-garde de la lettre » et américaines reconnues pour la 2D, c'est-à-dire le *wildstyle*.

Pour sa part, Naes est d'avis qu'il y a quatre grandes écoles de graffiti. Il y a l'école de la 3D en Allemagne, celle des trains en Europe, celle des trains aux États-Unis dans le Midwest qui est influencée par le courant de la musique métal et finalement, l'école du *wildstyle* ou 2D liée à New York et au style hip-hop traditionnel.

Un graffiteur ne s'inspire donc pas d'un seul centre mais va plutôt puiser dans des ressources provenant de plusieurs pays. Monk.e, par exemple, explique que pour le lettrage il s'inspire de l'Europe. D'après lui, en Europe, le graffiti connaît une période effervescente où les artistes se permettent d'explorer. Cependant, si Monk.e a un contrat pour faire une murale pour une fruiterie, il s'inspirera du *crew* américain FX. Il existe également des divergences dans un même style selon les régions du monde. Ces influences principales n'empêchent pas la diversification au sein d'une même forme de graffiti dans un milieu donné. Monk.e en donne deux exemples. Le premier est le cas de la lettre « e » écrite dans un style *wildstyle*. D'après lui, le « e » n'est pas le même selon qu'il fasse partie d'un *piece* à Montréal, en France ou au Brésil. Le deuxième exemple est celui de la différence entre les lignes dans les graffitis 3D selon leur origine européenne ou montréalaise.

## Chapitre V. Être graffiteur à São Paulo

### A. Portrait de São Paulo



**Figure 56 : São Paulo vu du haut d'un gratte-ciel, avril 2004.**

Localisé à 70 km du littoral atlantique, dans les collines de la Serra do Mar<sup>1</sup>, et à 354 km au sud-ouest de Rio de Janeiro, São Paulo est la métropole du Brésil et la capitale de l'État qui porte le même nom.

Avec pour objectif celui de catéchiser les Indiens de la région, des Jésuites, dirigés par les pères José de Anchieta et Manoel de Nóbrega, choisissent le site actuel de São Paulo, situé sur le plateau du Piratininga, entre deux fleuves, ceux du Tamanduateí et de l'Anhangabaú pour y fonder, le 25 janvier 1554 – le jour de la conversion de Saint-Paul –, le collège de São Paulo de Piratininga.

---

<sup>1</sup> São Paulo se trouve à une altitude de 820 m du niveau de la mer.

Malgré le transfert de la population d'un village avoisinant (Santo André da Borda do Campo) vers 1560, São Paulo demeure une petite communauté. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, celle-ci n'est constituée que d'environ 300 habitants.

Au cours des deux siècles suivants, c'est de São Paulo que partiront les « *bandeirantes* », expéditions d'aventuriers à la recherche d'Indiens et de minéraux précieux, notamment l'or et les diamants.

São Paulo est élevé au rang de ville en 1711.

En 1822, lorsque l'empereur Pedro II déclare l'indépendance du Brésil de la Couronne portugaise, São Paulo devient la capitale de la province et fonde deux institutions de savoir, une académie de droit et une école normale.

La croissance de São Paulo est lente et progressive jusqu'à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, moment où son expansion s'accélère grâce au développement de la culture du café dans les terres de l'intérieur de l'État de São Paulo. Stratégiquement placé entre ces terres et le port de Santos, São Paulo devient une plaque tournante du commerce du café et bénéficie alors notamment de la construction d'une voie ferrée permettant de transporter le café de son lieu de production jusqu'au port de Santos.

São Paulo est aussi un point de chute pour les immigrants d'origine européenne, syrienne, libanaise et japonaise embauchés, après l'abolition de l'esclavage en 1888, comme main-d'œuvre dans les plantations de café. Entre 1872 et 1900, la population de São Paulo passe de 31 385 à 239 820 habitants.

À partir du début du XX<sup>e</sup> siècle, à l'ère de l'industrialisation, la croissance économique de São Paulo devient vertigineuse, particulièrement durant les deux guerres mondiales, périodes où la réduction des importations amène le Brésil à développer son industrie nationale. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, le nombre de Paulistes augmente de façon exponentielle : entre 1920 et 1970, la population de São Paulo passe de 579 033 à 5 924 615 habitants. São Paulo devient ainsi la plus grande ville du Brésil et la locomotive économique du pays.

À partir des années 1950, les usines commencent à se disperser sur le territoire périphérique de São Paulo. Ceci entraîne l'expansion de sa région métropolitaine avec

notamment le développement des municipalités de Santo André, São Bernardo et São Caetano, formant une zone urbaine que l'on nomme « *Grande ABC* »<sup>2</sup>.

Alors que l'essoufflement du secteur industriel à São Paulo s'accroît dans les années 1970, les secteurs tertiaire (les services) et quaternaire (la gestion des informations) gagnent par ailleurs en importance. Cette décennie est aussi marquée par la construction du métro, inauguré en 1976.

Aujourd'hui, la population de la ville de São Paulo est évaluée à 11 millions d'individus<sup>3</sup> et celle de la région métropolitaine à 18 millions. Il s'agit de la plus grande ville de l'Amérique du Sud ainsi que de la 4<sup>e</sup> plus grande agglomération mondiale. On y compte 2587 gratte-ciel! La superficie de la ville est de 1523 km<sup>2</sup> et celle de la région métropolitaine de 8051 km<sup>2</sup>. Le grand São Paulo s'étend sur 100 km.



**Figure 57 : Avenida Paulista, São Paulo, février 2004.**

---

<sup>2</sup> Les initiales représentent la première lettre du nom de chacune des municipalités (André, Bernardo, Caetano).

<sup>3</sup> Selon le dernier recensement (2000), la population à São Paulo était de 10 434 252 habitants



Ville « champignon » par son étalement dans l'espace, São Paulo a grossi sans plan d'urbanisme jusqu'en 1889 et sans lois de zonage jusqu'en 1972, formant ainsi un ensemble éclaté.

Ville aux « inégalités sociales profondes », São Paulo se divise entre des espaces de grande richesse – comme le magasin de grand luxe, Daslu (20 000 m<sup>2</sup> de superficie) – qui côtoient des zones de grande pauvreté – telle Heliopolis, la plus peuplée des favelas de São Paulo, où vivent 100 000 individus.

Durant les années 1960-1970, la grande région métropolitaine de São Paulo est organisée au niveau « sociospatial » selon un modèle dualiste centre/périphérie avec un centre riche et une périphérie qui se développe dans la pauvreté sans l'aide des municipalités. À partir des années 1980, la transformation de l'économie, notamment avec la croissance des secteurs du tertiaire et quaternaire, change cette organisation sociospatiale. On observe l'apparition de la pauvreté au centre alors que, dans la périphérie, les conditions de vie s'améliorent grâce aux investissements des fonds publics. Sans pour autant être obsolète, le modèle « centre-périphérie » doit donc, à présent, être nuancé pour dresser un portrait plus juste de la répartition géographique de la richesse et de la pauvreté dans le grand São Paulo.

Le portugais est la langue courante des Paulistes, bien que les origines ancestrales de ces derniers soient assez variées : européennes, africaines, arabes ou asiatiques. La moitié des Paulistes, 55%, sont descendants d'Italiens et c'est à São Paulo que vit la plus importante communauté japonaise à l'extérieur du Japon.

Le climat de São Paulo est de type subtropical. Le temps varie peu au cours de l'année : la température moyenne en janvier est de 22°C (maximum de 27°C, minimum de 19°C) alors que celle du mois de juillet est de 17°C (maximum de 22°C, minimum de 12°C). C'est entre novembre et mars que le temps est le plus chaud et les précipitations sont les plus abondantes (239 mm en janvier). Les mois d'hiver sont ceux de juin et de juillet, période de l'année où la température peut baisser jusqu'à 6°C et la pluie est plus rare (56 mm en juillet). Les précipitations annuelles sont de 1457 mm. Tout au long de l'année, il tombe fréquemment sur

la ville une pluie fine nommée « *garoa* ». De plus, durant l'été, les pluies torrentielles sont fréquentes en fin de journée.

## B. Émergence du graffiti hip-hop à São Paulo

Le graffiti hip-hop arrive à São Paulo au milieu des années 1980<sup>4</sup> et prend de l'ampleur dans les années 1990. Cependant, pour comprendre le développement de ce style de graffiti américain en terre brésilienne, il est important, tout d'abord, de le situer par rapport à d'autres formes de graffitis ayant occupé les murs de São Paulo durant les années 1970 et 1980, soit les graffitis politiques, poétiques, totémiques ou promotionnels, les graffitis liés aux sous-cultures heavy metal et punk et les graffitis figuratifs.

### 1. Paysage *graffitique* à São Paulo de la fin des années 1970 à la moitié des années 1980

#### a. Graffitis politiques, poétiques totémiques et autres

Les graffitis apparaissent au Brésil, à la fin des années 1970, alors que la dictature militaire en place depuis 1964<sup>5</sup> montre des premiers signes d'assouplissement. Si certains graffitis font directement écho aux mouvements favorables à la démocratie, tel « *Abaixa a ditadura* »<sup>6</sup>, la majorité d'entre eux surgit sur les murs des quartiers avoisinants l'Université Fédérale de São Paulo (USP) – notamment à Vila Madalena, quartier de la jeunesse bohème et des artistes – et s'inspire de la poésie concrète, alors en vogue au Brésil. Un des graffitis les plus célèbres dans ce style se compose des mots « *Amar eternamente* »<sup>7</sup> qui permettent les allitérations suivantes : « *Amar e ter na mente* »<sup>8</sup> et « *Amar eter na mente* »<sup>9</sup>. Dans certains cas,

---

<sup>4</sup> Binho dit avoir commencé en 1984. En 1985, le film américain *Beat Street* sort à São Paulo et joue un rôle important pour faire connaître davantage le graffiti hip-hop à São Paulo.

<sup>5</sup> Le régime militaire au Brésil sera en place entre 1964 et 1985.

<sup>6</sup> Trad. fr : « À bas la dictature »

<sup>7</sup> Trad. fr. : « Aimer éternellement »

<sup>8</sup> Trad. fr. : « Aimer et avoir dans l'esprit »

le sens de ces graffitis est énigmatique, voire absurde. En voici quelques exemples<sup>10</sup> : « Gonha Mó Breu », « Lerfa Mu », « Celacanto Provoca Maremoto »<sup>11</sup> et « Carlos a dão »<sup>12</sup>. Comme ces graffitis sont reproduits de façon identique à grande échelle, Sumiya les décrit comme étant des « séries totémiques » (Sumiya : 371) qui, de façon similaire aux « ready-mades » de Marcel Duchamp, jouent sur l'effet de décontextualisation.

Sumiya remarque que plus la pratique du graffiti gagne des adeptes, plus les graffitis se diversifient :

« Les déclarations d'amour et les confessions devinrent publiques, de même que les jurons et les dessins érotiques, c'était comme si les graffitis de latrines avaient été tout simplement transportés dans les rues » (Sumiya : 374)<sup>13</sup>.

Parmi ces graffitis, deux d'entre eux sont souvent reproduits dans les années 1980 à São Paulo, soit : « Só Jesus Salva »<sup>14</sup> et « Jô Soares é gay »<sup>15</sup>.

### **b. Graffitis promotionnels**

À cette époque, deux formes de graffitis pouvant être considérées comme des graffitis promotionnels voient le jour.

La première concerne les graffitis dont l'objectif est de faire de la publicité commerciale. Deux slogans très répandus sont « Casas Pernambucanas », le nom d'une chaîne brésilienne de magasins à grande surface et le deuxième, le plus célèbre, est « Cão Fila km 26 ». L'explication de ce dernier graffiti est la suivante : son auteur était propriétaire d'un chenil et se faisait, grâce

<sup>9</sup> Trad. fr. : « Aimer l'éther dans l'esprit »

<sup>10</sup> Pour les trois premiers exemples, voir Sumiya 1992 : 371.

<sup>11</sup> Trad. fr. : « Celacanto provoque un raz-de-marée »

<sup>12</sup> Exemple donné par Dimi, novembre 2002.

<sup>13</sup> Texte original en portugais : « Declarações de amor e confissões tornavam-se pública, assim como palavrões e desenhos eróticos; era como se os grafites latrinários simplesmente fossem transpostos para as ruas ».

<sup>14</sup> Trad. fr. : « Seul Jésus sauve »

<sup>15</sup> Trad. fr. : « Jô Soares est gay ». Jô Soares est un humoriste, acteur et présentateur vedette la chaîne télévisuelle Globo, équivalent brésilien du Johnny Carson Show américain.

aux graffitis « Cão Fila km 26 »<sup>16</sup>, sa propre publicité sur des murs non autorisés le long de l'autoroute<sup>17</sup>. Selon le graffiteur Tota, l'attention médiatique accordée à « Cão Fila » aurait eu une incidence sur la popularisation de ce type de graffitis<sup>18</sup>. Ce propriétaire de chenil est souvent perçu par les graffiteurs hip-hop interviewés comme un de leurs précurseurs. Son nom m'a été mentionné, dès ma première heure de terrain à Santo André, alors que je venais de rencontrer le graffiteur Dimi, dans une école primaire où il donnait un atelier de graffitis devant un auditoire d'une dizaine d'enfants et d'adolescents. Après la classe, il s'assit sur le banc à côté de moi et entouré de deux autres graffiteurs dont un qui se nommait Porquinho<sup>19</sup>, il me donna mes premières informations sur le graffiti hip-hop à São Paulo. Cão Fila était pour lui un nom mythique, une légende. Il disait qu'on pouvait encore voir sa publicité le long de l'autoroute.

La deuxième forme de graffitis dans cette catégorie peut être qualifiée d'« autopromotionnelle », puisqu'il s'agit de graffitis qui font la publicité des individus, auteurs des graffitis. Il s'agit soit de noms propres et de dates ou soit de pseudonymes, comme ceux de « Book », « Jook » ou « Sloop » (Sumiya : 371), qui se retrouvent sur les murs et dans les toilettes des écoles secondaires, ou du célèbre duo de graffiteurs « Juneca e Pessoinha Bilão » reconnu pour leur productivité et leur audace.

### c. Graffitis liés à la musique (*punks* et *heavys*)<sup>20</sup>

L'arrivée des groupes punks dans les années 1970 amène les *heavys*<sup>21</sup> à s'organiser en gangs pour résister aux *punks*<sup>22</sup>. Dans leurs efforts respectifs de se construire en opposition l'un vis-à-vis l'autre, les heavys, suivis de peu par les punks, se mettent à graffiter, à la fin des années 1970, aux alentours de leur lieu de rencontre habituel, souvent un bar ou une salle de spectacle

<sup>16</sup> Trad. fr : « Chien de garde au km26 »

<sup>17</sup> Selon le graffiteur Tota, son commerce était en vérité à une sortie légèrement différente de ce qu'il écrivait sur ses graffitis. Il devait user de ce subterfuge pour tromper la police, car la prolifération illégale de ses graffitis fut telle qu'il était recherché par la police.

<sup>18</sup> La publication dans le New York Times d'un article au sujet de la pratique de Taki d'écrire son nom sur les murs longeant ses itinéraires de coursier avait aussi causé un effet d'entraînement parmi les jeunes new-yorkais.

<sup>19</sup> « Porquinho » pourrait se traduire en français par « petit cochon ».

<sup>20</sup> L'information de cette section est tirée de la thèse de César Sumiya (1992 : 321-324 et 392-398).

<sup>21</sup> Individus adeptes de musique « heavy metal ».

<sup>22</sup> Individus adeptes de musique « punk rock ».

auquel ils font référence par le nom de « *point* ». Dans une logique de promotion d'une mouvance collective, ils écrivent le nom de leur gang, le nom de leurs groupes musicaux préférés, des signes distinctifs d'appartenance – tel le symbole de l'anarchie pour les punks – et expriment sur les murs les conflits opposant heavys et punks. Une certaine importance est accordée dans la production de ces graffitis à la couleur et au style graphique. Lorsqu'il s'agit de graffitis reprenant le nom de groupes musicaux, ceux-ci imitent parfois la calligraphie associée à la formation musicale en question qui se retrouve notamment sur la pochette des albums du groupe.

Cette pratique de graffitis s'essouffle cependant au milieu des années 1980 avec l'essor des fanzines comme moyen privilégié de diffusion des cultures heavy et punk.

#### **d. Graffitis figuratifs**

Au Brésil, le 27 mars est le jour national du graffiti. Cette date a été choisie pour honorer la mémoire du pionnier du graffiti figuratif brésilien, Alex Vallauri, décédé le 27 mars 1987, à l'âge de 37 ans, du sida. Vallauri, d'origine italienne, naît à Asmara en Éthiopie en 1949. Il passe son adolescence à Buenos Aires et arrive avec ses parents à Santos<sup>23</sup> au Brésil en 1965. Sa carrière de graffiteur débute en 1978, sur les murs du quartier de Pinheiros, à São Paulo. Ses productions murales sont faites à partir de pochoirs<sup>24</sup> représentant une botte noire à talon haut, des cupidons, des diables, des gants, des acrobates, des sorcières. Vallauri mêle avec habileté l'ironie à la sensibilité (Barreira et Fiamenghi 1987 : 12). Le graffiti qui fait sa marque de commerce – nommé « A Festa na Casa da Rainha do Frango Assado »<sup>25</sup> – montre une femme à l'allure des années 1950 servant un poulet rôti.

Les productions de Vallauri inciteront, dans les années 1980, d'autres artistes à s'initier à ce nouveau genre de graffiti. Cette première génération de graffiteurs figuratifs comprend trois sous-catégories (Lara 1996) :

---

<sup>23</sup> Santos est une ville portuaire à 72 km de São Paulo.

<sup>24</sup> À la même époque, des graffitis produits à base de pochoirs sont également en vogue en Europe, notamment à Paris avec le graffiteur « Blek le Rat ».

<sup>25</sup> Tr. franç. : « La fête à la maison de la reine du poulet rôti »

(1) La première est celle d'Alex Vallauri suivi de Waldemar Zaidler. Il s'agit de graffitis, réalisés à partir de pochoirs, qui mettent l'accent sur le contour des personnages et traitent, avec humour, des thèmes du quotidien.

(2) La deuxième sous-catégorie est composée de divers artistes tels Carlos Delfino, Ciro Cozzolino, John Howard, Jaime Prades, Rui Amaral et Zé Carratu. Leurs graffitis ont en commun d'être peints à main levée et dans un style influencé par des artistes plasticiens comme Keith Haring. John Howard, un Américain de San Francisco naturalisé brésilien, s'est fait connaître pour son intrépidité dans l'appropriation des espaces publics à des fins artistiques. Il a notamment peint plus de 600 poteaux de téléphone à São Paulo. Rui Amaral<sup>26</sup>, un disciple de Howard, est encore un graffiteur actif. De plus, Amaral, que l'on qualifie d'ambassadeur du graffiti (Manco 2005 : 15), est impliqué dans de nombreux projets de réalisation de murales collectives pour venir en aide aux jeunes défavorisés.



**Figure 58 : Murale de Rui Amaral à proximité du buraco da Paulista, São Paulo.**

---

<sup>26</sup> Pour plus d'information sur les activités de graffiteur de Rui Amaral voir : [www.artbr.com.br/ruiamaral/index.html](http://www.artbr.com.br/ruiamaral/index.html) et [www.graffiti.org.br](http://www.graffiti.org.br), consulté sur Internet, 22 février 2008.



**Figure 59 : Personnages de R. Amaral sur poteaux de téléphone, São Paulo, avril 2004.**

(3) La troisième sous-catégorie regroupe Carlos Matuck, Júlio Barreto et Maurício Villaça<sup>27</sup>. Leur particularité est d'utiliser le pochoir pour représenter des personnages de bande dessinée.

Durant les années 1980, ces graffiteurs joueront un rôle très important pour l'acceptation du graffiti comme moyen valable d'expression artistique auprès des autorités politiques et des forces policières. C'est aussi dû à leur influence que naît le clivage des opinions entre le graffiti et la *pichação*.

#### **e. Choix des termes : « graffiti » (ou « grafite ») vs « pichação »**

Jusqu'au début des années 1980, il n'y avait qu'un terme pour décrire les graffitis : il s'agissait de la « *pichação* ». Pour se référer au sens archéologique du graffiti, tel qu'entendu en français, le terme utilisé était « *graffito* »<sup>28</sup>. Comme le précise la version de 1975 du dictionnaire

<sup>27</sup> Maurício Villaça est mort du sida en 1993

<sup>28</sup> « **Grafito**. [Do it. *Graffito*] S. m. Inscrição ou desenho de épocas antigas, toscamente riscado à ponta ou a carvão, em rochas, paredes, vasos, etc. » (Ferreira 1975 : 696). *Trad. franç.* : *Inscription ou dessin d'époques anciennes, rayures prononcées faites à l'aide d'une pointe ou du charbon sur des roches, des murs, des vases, etc.*

Aurélio (Ferreira 1995), la *pichação*<sup>29</sup> était essentiellement associée aux inscriptions de caractère politique se trouvant sur les voies publiques. Le sens du verbe « *pichar* »<sup>30</sup> était similaire et était défini comme l'acte d'écrire sur des murs des dires politiques.

En 1982, à São Paulo, durant la campagne électorale visant à l'élection du gouverneur de l'État de São Paulo, une vague de graffitis inonde la ville. Cet « ajout » au décor urbain ne plaît pas à tous; Pietro Maria Bardi, directeur du Musée d'art moderne de São Paulo (MASP), furieux de voir les murs de son institution graffités, écrit à son tour, par-dessus les graffitis déjà présents, le mot « merda » (Sumiya 1992 : 377). C'est dans ce contexte où la pertinence des graffitis est mise en question qu'apparaît au Brésil le terme « graffiti ». Il est introduit par les graffiteurs figuratifs pour distinguer leur production, basée sur le dessin, de la « *pichação* » qui comprend alors l'ensemble des autres interventions murales telles les inscriptions écrites, la publicité, les gribouillis (*ibid*).

Le terme anglais « *graffiti* » se *brésilianise* à « *grafite* » durant les années 1980. Ce changement de l'orthographe ne se fait pas sans une certaine résistance de la part des pionniers de ce type de graffitis au Brésil qui se sentent artistiquement proches du mouvement du *graffiti* new-yorkais lié à Keith Haring et Jean-Michel Basquiat. De plus, ces pionniers argumentent que « *grafite* » a déjà un sens en portugais, soit celui du minéral nommé en français « graphite ».

« *Grafite* » devient néanmoins un terme courant pour désigner « graffiti », comme en témoigne l'édition de 1986 du dictionnaire Aurélio (Ferreira 1986) qui le définit ainsi : « Mot, phrase ou dessin généralement de caractère humoristique, informatif, contestataire ou obscène

---

<sup>29</sup> « **Pichação**. Bras. S.f. : 1. Ato ou efeito de pichar; pichamento. 2. Dístico, em geral de caráter político, escrito em muro de via pública » (Ferreira 1975 : 1083). *Trad. franç.* 1. Acte ou effet de graffiter. 2. Distique, en général de caractère politique, écrit sur un mur d'une voie publique.

<sup>30</sup> « **Pichar**. Bras. V. t. d. 1. Aplicar piche em; untar com piche. *Pichou a laje para impermeabilizá-la*. 2. Escrever (dizeres políticos, por via de regra) em muros ou paredes. *Os candidatos estão pichando as siglas de seus partidos*. 3. Escrever, sobretudo, dizeres políticos em; *pichar um muro* (Ferreira 1975 : 1083). *Trad. franç.* 1. Appliquer du goudron sur ; oindre avec du goudron. *Goudronner la dalle pour l'imperméabiliser*. 2. Écrire (dires politiques, par la voie de règle) sur des murs. *Les candidats graffitent les sigles de leurs partis*. 3. Écrire, surtout, des dires politiques sur ; graffiter un mur.



sur le mur ou la paroi d'un local public »<sup>31</sup>. De plus, le terme « *grafiteiro* » (graffiteur) est ajouté au dictionnaire et un renvoi à « *grafite* » est proposé dans la définition de « *grafito* »<sup>32</sup>.

Au cours des années 1980, le travail des graffiteurs figuratifs est de plus en plus respecté par les autorités municipales (Schlect 1995 : 52) ce qui entraîne la réalisation de projets d'appui aux graffitis, notamment la création de murs légaux dont le plus célèbre est le « Buraco da Paulista »<sup>33</sup>, un tunnel reliant l'Avenue Rebouças à l'Avenida Paulista.

En 1987, l'année du décès d'Alex Vallauri, une exposition de la Mostra biennale de São Paulo, dirigée par Vallauri et intitulée « *A trama do gosto* » fait honneur aux graffiteurs figuratifs brésiliens. L'appui de l'administration de la ville devient encore plus soutenu, en 1989, avec l'élection de la mairesse Luiza Erundina du Parti des Travailleurs (PT)<sup>34</sup>. Parallèlement, à la fin des années 1980, la position du gouvernement municipal vis-à-vis la *pichação* se radicalise avec l'implantation, notamment, d'un projet nommé « *Operação Picasso* » dont l'objectif – non atteint – est l'éradication de la *pichação*.

## 2. Deux nouvelles formes de graffiti en essor dans la deuxième moitié des années 1980

Durant la deuxième moitié des années 1980, deux nouvelles formes de graffitis s'ajoutent aux types préalablement décrits, celle liée au hip-hop et un nouveau genre de *pichação*, toutes deux ayant pour but la promotion du nom du graffiteur et/ou celui de son groupe d'appartenance.

---

<sup>31</sup> « **Grafite**. S.f. 1. V. *grafita* 2. Lápis próprio para desenhar. 3. Palavra, frase ou desenho, geralmente de caráter jocoso, informativo, contestatório ou obsceno, em muro ou parede de local público; grafito. [Cf., nesta acepç.: *pichação* (2).] » (Ferreira 1986 : 862). *Trad. franç.* : 2. Crayon pour dessiner. 3. Mot, phrase ou dessin, en général de caractère amusant, informatif, contestataire ou obscène, sur un mur d'un lieu public ; grafito.

<sup>32</sup> **Grafiteiro** [De *grafite* (3) + -eiro] S. m. Aquele que inscreve grafite (Ferreira 1986 : 862). *Trad. franç.* : Celui qui inscrit un graffiti.

**Grafito** [Do it. *Graffito*] S. m. 1. Inscrição ou desenho de épocas antigas, toscamente riscado à ponta ou a carvão, em rochas, paredes, vasos, etc. 2. Grafite (3). [Cf. *grafita*] (Ferreira 1986 : 862). *Trad. franç.* : Inscription ou dessin d'époques anciennes, rayures prononcées faites à l'aide d'une pointe ou du charbon sur des roches, des murs, des vases, etc.

<sup>33</sup> *Trad. franç.* : Trou de la Paulista

<sup>34</sup> Luiza Erundina sera mairesse de São Paulo de 1989 à 1992.

En 2003, Dimi, un graffiteur de Santo André résume ainsi le passage du graffiti politique vers ces nouvelles pratiques d'inscription murale :

« À l'époque de la dictature, il y avait la protestation, il y avait beaucoup de cela, et alors ça s'est renouvelé, renouvelé et c'est passé par plusieurs procédés de métamorphoses jusqu'à arriver à aujourd'hui... le graffiti n'a plus beaucoup affaire avec la protestation, mais plutôt avec l'autopromotion »<sup>35</sup>.

#### a. Le graffiti hip-hop

L'émergence du graffiti hip-hop au Brésil date du début des années 1980. Son apparition est liée à l'arrivée de la culture du hip-hop en provenance des États-Unis, notamment via les disques que les jeunes Paulistes peuvent acheter au centre-ville, à la Galeria 24 de Maio<sup>36</sup> ainsi que par le breakdance.

Nelson Triunfo joue un grand rôle dans la popularisation de cette danse. Au départ, celle-ci n'est connue et pratiquée que par un groupe restreint de jeunes Brésiliens privilégiés ayant voyagé aux États-Unis et qui reproduisent les pas des *breakers* dans les boîtes de nuit sélectes de São Paulo (Alves 2004 : 12). Triunfo expose le breakdance à un plus large auditoire en dansant dans la rue 24 de Maio, proche des magasins de musique de la Galeria 24 de Maio. Cette initiative permet à de nombreux jeunes de se familiariser avec cette nouvelle danse : « Les gens nous voyaient glissant par derrière et ils en étaient surpris. Ils pensaient que nous avions des roulettes dans nos chaussures de sport »<sup>37</sup> (Silva 2006), se rappelle Nelson Triunfo.

Le film américain « *Beat Street* » (1984) est également cité comme élément déclencheur de l'intérêt porté à la culture hip-hop par les jeunes Brésiliens. Thaide, un chanteur très populaire, décrit ainsi ses souvenirs au sujet de ce film :

---

<sup>35</sup> Version originale en portugais : « Tinha o protesto na época da ditadura, tinha muito isso, ai ficou renovando, renovando até veio vindo passando para varios processos, metamorfosas até chegar até hoje... não muito lance de protesto mas assim lance de auto-promoção ».

<sup>36</sup> « Galeria » peut se traduire par « galerie marchande ».

<sup>37</sup> Version originale en portugais « O pessoal via a gente deslizando para trás e ficava assustado. Achava que tínhamos rodinhas nos tênis ».

« Entre avril et mai de 1984, le film *Beat Street* est sorti à São Paulo. C'était la fin de l'automne et notre look à cette époque c'était la veste ample et les pantalons larges. Tout le monde avait donc déjà vu quelque chose dans un vidéoclip, mais pas de cette forme-là. C'était quelque chose de spécifique sur le mouvement auquel nous étions liés. C'était comme si celui-ci [le film] me parlait directement à moi, pour nous tous qui commençons dans le mouvement. Tous étaient déjà contaminés par la musique et par la danse et le film fut important : c'est grâce à lui qu'on se rendit compte que ce que nous faisons faisait partie de quelque chose de plus grand (Alves 2004 : 29-30) »<sup>38</sup>.

En 1985, les forces de l'ordre interdisent de danser le breakdance dans la rue 24 de Maio. Les adeptes se retrouvent alors, pour un certain temps, au parc Ibirapuera<sup>39</sup> puis ils choisissent de danser dans un nouvel espace déjà fréquenté par des skateurs<sup>40</sup>, à la sortie de la station de métro São Bento, à quelques kilomètres de la rue 24 de Maio<sup>41</sup>. Ce lieu de rencontre, auquel on se réfère par le nom « São Bento » est un lieu important pour le développement de la culture hip-hop au Brésil. Il s'agit d'un espace où les apprentis *b-boys*<sup>42</sup> peuvent se mesurer l'un à l'autre. C'est également un lieu de rassemblement pour tous ceux qui s'intéressent à la culture du hip-hop. Ce point de rencontre favorise la circulation de publications et d'enregistrements sur le hip-hop, notamment le graffiti hip-hop, provenant de l'extérieur du Brésil. Parmi les premiers *b-boys* se trouvent des frères jumeaux, Otávio et Gustavo Pandolfo, qui deviendront « Os Gêmeos », les plus célèbres graffiteurs brésiliens de leur génération issus du graffiti hip-hop.

---

<sup>38</sup> Version originale en portugais « Entre abril e maio de 1984, o filme *Beat Street* estreou em São Paulo. Era fim de outono e o visual que a gente usava naquela época era bombeta, jaco, colete e tal. Até então, todo mundo já tinha visto alguma coisa em videoclipe, mas não daquela forma. Era algo específico sobre o movimento ao qual estávamos ligados. Era como se aquilo estivesse falando diretamente para mim, pra todos nós que estavamos começando o movimento. Todos já estavam contaminados pela música e pela dança e o filme foi importante : foi o que nos deu a concepção de que o que estávamos fazendo era parte de algo maior ».

<sup>39</sup> Inauguré en 1954, le parc Ibirapuera est le plus grand parc de São Paulo. Il comprend des espaces verts ainsi que divers pavillons, notamment le Musée d'Art Contemporain de São Paulo. L'architecte Oscar Niemayer a contribué au plan d'aménagement de l'ensemble du parc.

<sup>40</sup> Skater, de l'anglais, celui qui pratique le skate-board.

<sup>41</sup> Détail mentionné par Big Richard (Richard 2005 : 26).

<sup>42</sup> Terme utilisé dans le hip-hop pour se référer aux danseurs de breakdance.

Les premiers graffitis inspirés par le hip-hop sont produits à São Paulo en 1984. Zelão serait le graffiteur phare de cette époque. Le graffiteur Tota nous donne les détails suivants à son sujet :

« Beaucoup de gars ont commencé à peindre au Brésil en 1984. Le premier gars qui absorba ces informations fut Zelão qui peignait dans des fêtes où il y avait Funk Cia, qui est le précurseur de la musique hip-hop. (...). Zelão est un précurseur brésilien qui s'est fait le plus remarquer au commencement du graffiti ici au Brésil. (...) De ce que je sais, Zelão est mort en changeant une ampoule. Il tomba et mourut »<sup>43</sup>.

Parmi les autres pionniers se trouvent Binho, Speto<sup>44</sup> et Os Gêmeos qui commencent à graffiter entre 1984 et 1987. Leurs premiers graffitis sont produits en tentant d'imiter les quelques « *pieces* » aperçus à la télévision, au cinéma ou dans un magazine (Manco 2005 : 16). Le graffiti hip-hop demeure une forme graphique très marginale jusqu'au début des années 1990.

À partir de 1989, la mairesse, nouvellement élue, Luiza Erundina, appuie le mouvement hip-hop et permet à celui-ci de se renforcer et de s'organiser. Pour le graffiti hip-hop, une conséquence de cet encadrement sera, par exemple, d'inclure des graffiteurs comme Os Gêmeos, Vitché, Zelão, Binho, Speto et Ciro, dans des événements publics (Rocha 2001 : 101).

En 1991, le mouvement hip-hop prend de la vigueur : les événements organisés se multiplient et attirent des jeunes provenant de diverses villes du Brésil. La production nationale du rap chanté en portugais est lancée et le graffiti, bien qu'encore très empreint du modèle new-yorkais, est d'un plus haut niveau technique (Manco 2005 : 16). À cette époque, comme le mentionne Tristan Manco, l'influence des graffiteurs figuratifs sur ceux qui s'associaient au graffiti hip-hop semble inexistante.

---

<sup>43</sup> Version originale en portugais : « Muitas caras começaram a pintar no Brasil em 84. Já tinha um cara que absorbiu primeiro essas informações que foi o Zelão que pintava nas festas onde 'tava Funk Cia que é o precursor do hip-hop. (...). O Zelão é um precursor brasileiro que mais se destacou no começo do graffiti aqui no Brasil. (...) Pela historia que sei, Zelão morreu trocando uma lampada. Caiu e morreu».

<sup>44</sup> Speto commence à faire du graffiti en 1986

Au cours des années 1990, le graffiti hip-hop gagne en popularité et ses pionniers s’y dédient avec intensité. Speto décrit cette période ainsi : « On a commencé et on ne s’est plus arrêté. Il y avait déjà assez d’adeptes qui se connaissaient et qui se tenaient au courant de ce que chacun obtenait comme information... on en faisait [du graffiti] de jour »<sup>45</sup>. Pour ces jeunes graffiteurs, le modèle américain, avec ses styles caractéristiques de lettrages et ses personnages associés au hip-hop, est alors la norme. Speto explique que lui et ses confrères refusaient, à cette époque, les conseils des graffiteurs les ayant précédés : « On ne s’entendait pas très bien avec ceux du courant antérieur au nôtre... Basquiat [Jean-Michel Basquiat]. Les plus vieux tentaient de nous donner des conseils, mais on ne voulait rien savoir »<sup>46</sup>.

Ce refus n’est que temporaire et vers la fin de la décennie des années 1990, certains graffiteurs, tels Os Gêmeos, commencent à s’abreuver à des sources plus personnelles et locales pour leurs productions graphiques. L’influence des graffiteurs figuratifs devient alors plus visible (Manco 2005 : 16).

On remarque également, durant les années 1990, une augmentation de l’autonomie du graffiti hip-hop vis-à-vis le reste du mouvement hip-hop :

« Dans les années 80, le graffiti maintenait un lien étroit avec le hip-hop. Aujourd’hui, il existe des graffiteurs des styles les plus variés. Alors qu’un est skateur et écoute du hardcore, un autre est spiritualiste et apprécie Ravi Shankar » (Caso 1998)<sup>47</sup>.

En 1997, les graffiteurs, Os Gêmeos, publient par leurs propres moyens le premier magazine produit au Brésil consacré au graffiti hip-hop, nommé *Fiz Graffiti Attack*. L’objectif qui les motive est le suivant : « (...) transmettre l’histoire du graffiti à ceux qui commencent. Quand

---

<sup>45</sup> Version originale en portugais : “A gente começou e não parou mais. Tinha já bastante gente se conhecendo vendo o que cada um conseguia de informação... [a gente] fazia [graffiti] de dia”.

<sup>46</sup> Version originale en portugais : “A gente não se dava muito bem com a linha de antes... Basquiat [Jean-Michel Basquiat]. Mais velhos tentavam aconselhar a gente não queria saber”.

<sup>47</sup> Version originale en portugais : « Nos anos 80, o grafite mantinha vínculo estreito com o hip hop. Hoje, existem grafiteiros dos mais variados estilos. Enquanto um é skatista e ouve hardcore, o outro é espiritualista e curte Ravi Shankar ».

nous avons commencé, il était nécessaire d'aller aux États-Unis pour obtenir des informations »<sup>48</sup>.

À la fin du mois de novembre 1997, la première «*Mostra de graffiti de Santo André*» est organisée grâce au partenariat entre des graffiteurs hip-hop, notamment le duo “Guerra de Cores”<sup>49</sup> et le secrétariat de la culture de Santo André, sous la direction de Vânia Cristina Ribeiro. Cet événement, qui connaît un grand succès dès sa première édition, sera répété annuellement<sup>50</sup> jusqu'en 2002<sup>51</sup>.

Pour se référer au style de graffiti lié au hip-hop, ses adeptes prennent l'habitude d'employer le terme « graffiti » et non « grafite », pour marquer leur association au style hip-hop américain. Voici en quels termes des graffiteurs de Santo André expliquent ce choix :

« Nous entendons que le graffiti est un art qui s'est développé sur les murs de la ville, de la même manière qu'il s'est développé dans les cavernes rupestres, même à la préhistoire. Cependant, le mot *graffiti* exprime mieux une tendance qui aujourd'hui est prédominante dans la ville de Santo André et dans l'État de São Paulo, celle de l'esthétique provenant du hip-hop américain, et qui utilise la bombe aérosol comme instrument principal »<sup>52</sup>.

### **b. La *pichação* signature**

César Sumiya fait remonter le commencement d'un type spécifique de *pichação* (cf. Figure 60), auquel il attribue le nom de « *gangs de grafiteiros* » (gangs de graffiteurs), à 1978, c'est-à-dire au début de la première vague de graffiti à São Paulo. Dès cette époque, certains

---

<sup>48</sup> « (...) transmitir a historia do grafite à galera que está começando. Quando começamos era preciso ir até os EUA para conseguir informações ».

<sup>49</sup> « Guerra de cores » est le *crew* pionnier de Santo André. Il est actif à partir du début des années 1990.

<sup>50</sup> Sauf en 1998.

<sup>51</sup> Une description plus détaillée de ces mostras sera présentée dans la sous-section « Historique des interventions municipales » à Santo André (voir p. 307 ).

<sup>52</sup> Version originale en portugais : « Entendemos que grafite é a arte que se desenvolve nos muros da cidade, assim como se desenvolvia nas cavernas rupestres, ainda na pré-historia. No entanto, a palavra *graffiti* expressa melhor uma tendência que hoje é predominante na cidade de Santo André e no Estado, a da estética proveniente do Hip Hop americano, e que utiliza a tinta spray como principal instrumento», Ville de Santo André, IV Mostra de graffiti : 2).

jeunes écrivent leur nom ou pseudonyme sur les murs de la ville. Des graffitis totémiques, par exemple « WAPO », circulent également de Rio de Janeiro à São Paulo et à Londrina. En 1984, dans un collège dirigé par les frères Maristes à Londrina, une quinzaine d'étudiants du secondaire forment la première « gang de graffiteurs » de Londrina, connu sous le nom de « WAPO » (Sumiya 1992 : 398). L'année 1984 (Duarte 1991) marque également le début de ce type de *pichação* à São Paulo, soit la même année où s'implante le graffiti hip-hop au Brésil. L'objectif du *pichador*<sup>53</sup> est le suivant: écrire son nom et/ou le nom du groupe de *pichadores* auquel il appartient.

Pour se démarquer des autres formes d'inscription murale, la *pichação* mise sur l'audace des espaces occupés et sur le style graphique du lettrage.



Figure 60 : *Pichações*, São Paulo, mai 2008.

---

<sup>53</sup> Pichador : celui qui fait une *pichação*.

*i. Espaces occupés*

Tchentcho, un des pionniers de cette forme de graffiti, marque un grand coup en faisant une *pichação* du toit de l'Edifício Italia, au cœur du vieux São Paulo, à 500 mètres du sol, accroché par les pieds aux mains d'un ami (Manco 2005 : 28).

Juneca, *ex-pichador* « converti » au graffiti, obtient sa notoriété dans les années 1980 par ses *pichações* placées dans des lieux stratégiques du Brésil, tel la coupole du Congrès National du Brésil (Congresso Nacional) à Brasília, l'immense pont Rio – qui relie Niteroi à Rio de Janeiro – ou les passerelles de l'Avenida 23 de Maio, une voie à grande circulation, à São Paulo (Duarte 1991 : 15).

En 1991, deux adolescents paulistes, Os Diferentes, réussissent à leur tour à atteindre le palmarès des *pichadores* les plus hardis en faisant des *pichações* sur le Christ rédempteur du Corcovado à Rio de Janeiro. D'autres monuments importants à avoir été la cible des *pichadores* sont, à São Paulo, le Museo de Arte de São Paulo, le Teatro Municipal ainsi que l'obélisque du Largo da Memoria. Ce dernier devient le lieu de rassemblement des *pichadores*.

C'est à partir de 1988 que les *pichações* deviennent de plus en plus présentes sur les constructions en hauteur (Sumiya 1992 : 401). Ces inscriptions occupent notamment le revêtement extérieur qui sépare les édifices à plusieurs étages. Pour ce faire, les *pichadores*, tels des hommes-araignées, escaladent les édifices par l'extérieur et se tiennent en équilibre sur le rebord des fenêtres pour produire les *pichações*. Les *pichadores* peuvent faire une échelle humaine allant jusqu'à quatre personnes pour atteindre une surface vierge.





Figure 61 : Pichações sur immeuble, São Paulo, mai 2008.

## ii. Style graphique

La *pichação* se taille également une place originale dans le paysage des graffitis paulistes grâce à son style graphique, proche de la police d'écriture « gothique » ou « *old English* », caractérisé par des lettres aux lignes droites et angulaires. Deux autres genres de graffitis ont précédé la *pichação* dans l'usage de ces styles de lettrage.

Le premier, connu sous le nom de « *chicano graffiti* », existe depuis les années 1930 (Manco 2005 : 27). Il est associé aux gangs latinos de Los Angeles (Phillips 1999; Grody 2006).

Dans un article consacré à ce type de graffiti, intitulé « California Street Scene : Wall Writing in L.A. » (1974), Jerry et Sally Romotsky (1974) expliquent que la caractéristique principale du « *chicano graffiti* » est la stylisation de l'alphabet. Les graffitis ainsi produits – appelés « *placas* »<sup>54</sup> ou « *plaqueasos* »<sup>55</sup> – sont monochromatiques et s'adressent bien davantage à la communauté des graffiteurs chicanos qu'aux non-initiés. Les auteurs de ces graffitis, âgés entre 12 et 25 ans, visent par leur pratique une représentation à la fois individuelle et collective (celle de leurs pairs et de leur quartier). Des trois styles principaux d'écriture<sup>56</sup>, le style « *point* » est le plus fréquent et est celui qui est le plus similaire au style de la *pichação* brésilienne. Voici la description qu'en font les Romotsky :

« It is written in a single, uniformly thin line. (...) Point lettering emphasizes letters that are elongated and sharply angular, generally rectangular. (...). Point lettering probably originated as a thin-line version of conventional Old English typography. Old English forms suggest the traditional dignity and prestige that wall writers try to convey in their plaqueasos » (Romotsky 1974 : 61).

Le second type de graffitis à l'esthétique similaire à la *pichação* provient des adeptes de la mouvance musicale heavy metal des années 1970-1980 qui reprennent le style graphique gothique ou « old english » associé aux groupes qu'ils veulent promouvoir comme Iron Maiden, Black Sabbath, AC/DC, Kiss, Metallica, Motorhead et Def Leopard<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> « Placa » vient de l'espagnol et veut dire « plaque » ou « signe »

<sup>55</sup> « Plaqueaso » veut dire « placa » en argot.

<sup>56</sup> Les trois styles de lettrage sont les suivants : « point », « block » et « loop ».

<sup>57</sup> La calligraphie des groupes hardcore est-elle inspirée de celle des graffitis chicanos ? C'est une question à explorer.



Figure 62 : Album Hysteria (1987) de Def Leppard.

Selon Sumiya, les *pichadores* seraient les successeurs de ces disciples de groupes de musique :

« (...) les marques sont presque idéographiques, à première vue elles ne semblent pas être des lettres mais plutôt des dessins courbés ou anguleux, probablement l'héritage des graffitis de gangs *heavys* qui reproduisaient les logotypes des bandes de musiques, qui comme nous le savons, ont une préférence pour le gothique super stylisé. Plusieurs fois les lettres sont inverties ou écrites de bas en haut (peut-être parce qu'elles ont été graffitées par un auteur pendu par les pieds la tête en bas). Cette nouvelle calligraphie qui principalement à partir de 1988 a envahi les gratte-ciel des grandes villes, est sans aucun doute la dernière mutation des graffitis – et peut-être la plus persécutée » (Sumiya 1992 : 401)<sup>58</sup>.

### c. Matériel utilisé

Les outils les plus communément employés pour produire les pichações sont la peinture latex et un petit rouleau de mousse. L'avantage de la peinture latex est son faible coût, sa rapidité à sécher et sa possibilité d'être appliquée à distance grâce au manche d'un rouleau

---

<sup>58</sup> Version originale en portugais : « (...) as marcas são quase ideogramáticas, a primeira vista não se parecem *letras* e sim desenhos retorcidos ou angulosos, provável herança das grafitações das gangs *heavys* que reproduziam os logotipos das bandas, que como sabemos, tem uma preferencia ao gótico super-estilizado. Muitas vezes as *letras* são invertidas ou escritas de trás para frente (talvez por terem sido grafitadas com autor dependurado de cabeça para baixo). Essa nova caligrafia que principalmente a partir de 1988 tem invadido os arranha-céus das grandes cidades, sem dúvida é a última das mutações dos grafites – e talvez a mais perseguida ».

éponge<sup>59</sup>. Pratique à transporter, la canette aérosol est également utilisée. Elle est cependant onéreuse et, comme il s'agit d'une peinture volatile, elle peut être difficile à utiliser en hauteur en raison du vent. D'autres matériaux également employés sont les marqueurs, la cire à chaussure et la craie<sup>60</sup>.

#### d. L'origine de la *pichação* signature est-elle liée à celle du tag new-yorkais?

Alors que l'on connaît les débuts américains du graffiti hip-hop, le mystère demeure presque entier lorsqu'il s'agit d'élucider l'origine de la *pichação* signature. Selon Binho, graffiteur et rédacteur en chef de la revue *Graffiti* : « Personne ne sait quand, comment ou pourquoi »<sup>61</sup> celle-ci vient à exister (Ribeiro 2002b : 17).

L'essence de la *pichação* signature et celle du graffiti hip-hop étant très similaires, peut-on en déduire que ce type de *pichação* provient du graffiti new-yorkais? Comment expliquer que le graffiti hip-hop et ce nouveau type de *pichação* commencent en même temps? L'avis général des graffiteurs questionnés à ce sujet est qu'on ne peut pas lier ces deux genres d'inscription murale : la *pichação* et le graffiti hip-hop seraient indépendants l'un de l'autre. Tristan Manco résume ainsi cette interprétation :

« In the early 1980s a handful of kids brought it back [*pichação*], trading in political slogans for names, both their own and those of their crews. *Pichação*'s beginning had nothing to do with the worldwide explosion of graffiti in the spirit of what was done on the New York subways. It was a totally independent phenomenon, and remains so (...)» (Manco 2005 : 27).

En me basant sur l'historique du graffiti dans les années 1980 à São Paulo et à Montréal, je propose l'interprétation qui suit. Dans ces deux villes, deux types de graffitis associés à

---

<sup>59</sup>Dans le graffiti hip-hop, les *blocks letters*, des lettres géantes rectilignes, qui peuvent s'étendre sur quelques mètres, sont également produits avec du latex et un rouleau pour des raisons utilitaires.

<sup>60</sup> L'emploi de la craie m'a semblé être surtout associé aux novices actuels qui sont à cheval entre la pratique de la *pichação* et celle du tag provenant du graffiti hip-hop.

<sup>61</sup> Version originale en portugais : « Ninguém sabe quando, como ou por quê ».

l'écriture de noms se côtoient : celui venant de New York et celui venant de la culture musicale heavy metal ou punk. Alors qu'à Montréal, la première prend le dessus sur la seconde, à São Paulo, la seconde subsiste dans son style de lettrage, mais devient complètement tournée vers la promotion de noms d'individus ou d'associations d'individus, comme dans le graffiti chicano.

## C. Les débuts des graffiteurs paulistes

### 1. Premiers graffitis

#### a. Intérêt visuel

Les trois graffiteurs dont il est ici question, Dimi, Tota et Binho, étaient intéressés – voire même très souvent captivés – par le dessin ou d'autres formes visuelles avant même de s'initier au graffiti.

Dimi s'intéressait aux « *desenhos tribais* »<sup>62</sup> du tatouage et avec son ami Igor, ils prenaient des photos des graffitis à Santo André du groupe précurseur de graffiteurs, « *Guerra de cores* ». Dimi se rappelle la première fois qu'il a vu un de leurs graffitis alors qu'il passait sous un viaduc central de Santo André, en voiture, avec ses parents en 1992. « On [Dimi et Igor] a toujours eu envie de commencer cette carrière sur le mur »<sup>63</sup>, explique Dimi.

Tota vient d'une famille où ses frères aînés dessinaient. Avant qu'il s'y mette lui-même, Tota était friand depuis l'enfance des bandes dessinées, particulièrement celles de Morison de Souza.

Quant à Binho, il s'est d'abord intéressé à l'aspect visuel dans la culture du skate-board, sport qu'il pratiquait, puis lorsqu'il eut accès aux images de la culture hip-hop – très rares à l'époque – il s'est découvert une passion :

---

<sup>62</sup> Les « *desenhos tribais* » font partie de la calligraphie liée aux groupes indigènes, particulièrement de la Mélanésie. Ce style de graphisme est très populaire dans le tatouage.

<sup>63</sup> Version originale en portugais : « « A gente [Dimi e Igor] sempre teve a vontade de iniciar essa carreira no muro ».

« Peu à peu, il venait un film, des choses qui arrivaient des États-Unis, quelques annonces, publicités, reportages. On montrait toujours quelque chose avec des lettres, avec des brillants et des personnages avec un chapeau. Ça été l'amour à première vue »<sup>64</sup>.

### b. Passage à l'action

Dans chacun des cas, une introduction à la culture hip-hop précède et déclenche la production des premiers graffitis.

Binho commence par faire des dessins dans le cadre de la culture du skate. Puis, sa première expérience de la rue en tant qu'artiste est dans l'application de pochoirs. Cependant, après avoir été exposé à la culture hip-hop, notamment par le visionnement du film « *Beat Street* » et s'être initié au breakdance, Binho opte pour le graffiti de lettrage à main levée. Il commence seul et avec pour uniques informations celles qui suivent :

« (...) il existait des lettres avec des brillants et des bonshommes d'un personnage avec un chapeau par-derrière (...) » et « (...) nous savions que les artistes du graffiti écrivaient des noms. Moi, j'écrivais un jour *respect*, un autre jour j'écrivais *humilité*, un autre jour j'écrivais *paix* »<sup>65</sup>.

Le cas de Speto est similaire à celui de Binho. Au début, ne sachant pas que l'objectif du graffiti hip-hop est d'écrire son nom, il écrit une phrase ou un thème, par exemple, *reggae* ou *skate*. Rapidement, Speto laisse tomber les lettres pour les personnages, genre qui lui plaît davantage : « J'écrivais un nom mais je ne m'adaptais pas au lettrage. J'ai aimé peindre des personnages »<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Version originale en portugais : « Aos poucos vinham um filme, coisas que chegavam dos EU, alguns anuncios, propagandas, reportagens. Sempre mostrava alguma coisa com *letras*, com brilhos e *personagens* com bonê. Foi amor a primeira vista ».

<sup>65</sup> « (...) existiam *letras* com brilhos e bonequinhos de personagem de bonê para trás (...) » et « (...) sabiamos que os artistas de graffiti escreviam nomes. Eu escrevia um dia *respeito*, outro dia escrevia *humildade*, outro dia eu escrevia *paz* ».

<sup>66</sup> Version originale en portugais : « « Fazia nome mas não me adaptava a letra. Gostei mais fazer personagens ».

Pour Tota, son introduction à la culture hip-hop se fait par l'entremise de fêtes de quartier auxquelles il participe à la fin des années 1980. Il s'agissait d'événements directement inspirés des éléments artistiques du hip-hop, mais que ces participants n'étiquetaient pas à l'époque sous le terme générique de « hip-hop » :

En '88 ou '89, plus ou moins, ç'a été le moment que ç'a commencé à prendre de l'ampleur... diverses équipes de quartier dans tout São Paulo et dans le quartier où je vivais et où je vis encore, qui se nomme le *centre-ville* (...). C'était comme ça, pour le plaisir du groupe, une manière qu'on avait d'amener du divertissement pour le groupe encore plus quand il est question de la périphérie où l'angoisse abonde (...). Et donc, on a pris et on a commencé avec ces sonorités-là. En vérité j'étais assez jeune (...) j'agissais surtout comme assistant, je ne jouais pas un instrument (...). Il y avait des gars qui dansaient, il y avait des gars qui composaient des textes de rap, qui chantaient, il y avait des DJs qui faisaient des fêtes, où j'aidais également, dans la dernière il y avait des tourne-disques. Et donc, on faisait déjà du hip-hop. On n'était pas tellement au courant de ce qu'on était en train de faire : « le hip-hop c'est ça ». Nous l'avons su après, mais on ne le savait pas à ce moment-là »<sup>67</sup>.

Tota s'initie durant ces fêtes au breakdance et au rap mais sans beaucoup de succès. Le moment déclencheur de son intérêt pour le graffiti est lorsqu'un groupe de filles rappeuses lui demande de faire un dessin sur leur t-shirt de scène ainsi que sur leur banderole :

« L'intérêt est venu à partir d'une implication dans un groupe de musique dans lequel je participais en faisant des dessins sur les t-shirts des membres du groupe.

---

<sup>67</sup> Version originale en portugais : « Em '89, mais ou menos, foi o tempo que começou a expandir, '88 mais ou menos, começou a expandir... varios equipes de barrio em todo São Paulo e o barrio onde eu morava e eu moro ainda, alias que é o *centre-ville*, (...). Era mais assim para curtidão da galera, um jeito que a gente tinha para trazer entretenimento para a galera ainda mais quando se trata de periferia que a ansiosidade é mata, né? (...) Então a gente pegou e começou esses sons là. Na verdade eu era bastante jovem (...) eu ficava mais auxiliando, não tocava um instrumento (...). Tinha caras que dançavam, tinha caras que compoiam *letras* de rap, que cantavam, tinha os DJs que faziam as festas, que eu ajudava também, na última tinha toca-discos. Então a gente já fazia hip-hop. A gente não tinha muita informação do que estava fazendo : « o hip-hop é isso ». Soubemos depois mas a gente não sabia até então ».

C'est ainsi qu'est venue l'idée de passer aux murs et de divulguer notre travail »<sup>68</sup>.

À partir de ce moment, Tota prend goût à la reproduction d'images, particulièrement celles provenant de bandes dessinées : « Il y avait toujours ce désir de reproduire ce que je voyais après cet éveil personnel au dessin »<sup>69</sup>.

À cette époque, Tota sort également à quelques reprises avec des amis dans les rues de leur quartier pour écrire leur nom. Cette pratique ne fut cependant pas fréquente, lui et ses pairs n'avaient pas beaucoup d'argent pour acheter des canettes d'aérosol et la répression était forte (davantage qu'aujourd'hui, précise-t-il).

Tota décrit cette activité ainsi : « On sortait simplement pour écrire des noms parce qu'on pensait que ça allait divulguer. On n'avait pas beaucoup de perspective (...) »<sup>70</sup>.

Le nom pouvait être écrit en une seule couleur, il s'agissait alors d'une *pichação*, ou en deux couleurs et portait dans ce cas le nom de *grapixo*. Tota explique que le *grapixo* était compris comme « une fusion entre la supposée *pichação* et le graffiti » très similaire au *throw-up*. Selon Tota, ce n'est que plus tard, avec l'arrivée des revues étrangères de graffitis que le terme *throw-up* s'est imposé. « L'apparence s'est américanisée »<sup>71</sup>, ajoute Tota.

Dimi est le seul à parler de ses débuts en s'associant systématiquement à quelqu'un d'autre, en l'occurrence à son ami Igor. Dimi a commencé par connaître le breakdance. Tout comme Igor, il devient *b-boy* :

---

<sup>68</sup> Version originale en portugais : « O interesse veio a partir de um envolvimento com um grupo musical onde eu participava fazendo decorações em camisetas dos componentes do grupo. E com isso veio a idéia de passar para as paredes e divulgar o nosso trabalho ». « Entrevista : Tota Grafiteiro », Bolsa do Consumidor Hip-Hop. Prefeitura de Santo André, 30 de janeiro de 2003, Ano 1 n#3, p.3.

<sup>69</sup> Version originale en portugais : « Sempre tinha essa vontade de reproduzir o que eu estava vendo depois de se despertar desse auto-conhecimento aí ».

<sup>70</sup> Version originale en portugais : « A gente simplesmente saía escrevendo nome porque achava que ia divulgar. A gente não tinha muita perspectiva ».

<sup>71</sup> Version originale en portugais : « Veio tendo muito cara americanizado ».



« Igor m’a initié à danser – il avait six mois de plus que moi – il m’a enseigné plusieurs choses du break et du graffiti aussi. Nous sommes de la même équipe [crew] – graffiti et break – seulement chacun a créé son propre style »<sup>72</sup>.

Les deux s’intéressent également aux productions du groupe de graffiteurs « Guerra de cores ». Dimi mentionne qu’un jour, lui et Igor sont allés voir de près un de leurs graffitis et qu’Igor l’a copié. Ses premiers graffitis ont été faits avec Igor. Ils signaient comme nom « Ilusão » (illusion). Dimi explique ainsi la raison de ce nom :

« Le graffiti est une illusion que l’on crée et que personne ne voit – nous on voyait le côté artistique. Nous n’avions pas la maturité qu’on a aujourd’hui. On voyait le graffiti comme une diversion. Aujourd’hui on voit le graffiti comme un style de vie. Avant, on admirait, on aimait comme un divertissement »<sup>73</sup>.

#### *i. Choix du nom*

La grande majorité des graffiteurs rencontrés avaient choisi leur diminutif comme nom de plume. Tota était surnommé ainsi par ses parents depuis la petite enfance. Dans le cas de Speto, c’est à l’école qu’on lui avait donné ce diminutif en raison de sa maigreur et de son nez retroussé qui rappelait un personnage de bande dessinée affublé de ce nom. Pour Binho, il s’agit tout simplement d’une version raccourcie de son prénom civil (Fabinho).

Il existe cependant des graffiteurs dont l’identité n’est pas unique. Dimi, par exemple, se fait appeler ainsi par son entourage et ses amis graffiteurs, mais il signe soit « Traços » (qui est un nom collectif auquel s’identifie également son ami Igor ainsi qu’Ícaro, le plus expérimenté des trois) ou « Eme » pour ses graffitis individuels. Certains poussent la multiplication des identités encore plus loin.

---

<sup>72</sup> Version originale en portugais « O Igor me iniciou a dançar – ele tinha seis meses mais que eu – ele me ensinou muita coisa de break como de graffiti também. Somos da mesma equipe – graffiti e break – só que cada um criou o seu estilo proprio » .

<sup>73</sup> Version originale en portugais : « Graffiti é uma ilusão que a gente cria e que ninguém vê – a gente vê o lado artístico. Não tínhamos o amaduramento que a gente tem agora. Veia graffiti como diversão. Hoje vê o graffiti como estilo de vida. Antes, admirava, gostava como divertimento ».

Leonildo, graffiteur de 20 ans, possède quatre noms distincts adaptés à quatre contextes différents (comme dans le cas de Dimi, il ne signe jamais son nom personnel). Lorsque Leonildo graffite dans un contexte illégal, il écrit « WHO » (pour signifier « Who is this? ») et indique également son association au *crew* HDV. Il fusionne parfois ces deux noms et écrit alors « WHDVO » (cette identité est secrète).



**Figure 63 : Throw-up (Who), São Paulo, mars 2004.**

Sa deuxième signature utilisée pour des activités légales est celle de l'association « Refugos – Amor » ( « Rejetés – Amour »). « Refugos » était le nom d'un groupe de quatre *pichadores* de son quartier. En 1999, Leonildo et Dico, son frère par alliance, se sont joints à eux, mais suite aux démêlés de ces derniers avec la police, le groupe s'est dissout. Depuis 2001, dans un contexte légal, Leonildo graffite « Amor » et Dico écrit « Refugos », reprenant ainsi le nom de l'ancien groupe. Les deux autres noms que Leonildo écrit, dans un contexte illégal, sont « =C3F= » pour « chego e faço » (j'arrive et je fais) et « 5 lados », homonyme de « favelados », habitants de la « favela ».



Figure 64 : "Refugos – Nanche », São Paulo, mars 2004.



Figure 65 : "Refugos e Amor", São Paulo, 2006.



**Figure 66 : Tatouage de Refugos sur le dos de Leonildo, 2008.**

## **2. Décollage**

Pour Binho, l'approfondissement de ses connaissances du graffiti commence en 1984, lorsqu'il rencontre, alors qu'il peignait proche d'une église, le graffiteur Speto. Lui et Speto se mettent à discuter, à échanger des informations, puis Speto présente Binho aux graffiteurs jumeaux, « Os Gêmeos ». Motivés par leur intérêt commun pour le graffiti, ces quatre individus se fixent des rendez-vous, souvent à des rencontres de skate, presque toutes les fins de semaine, pour peindre ensemble. Ils se retrouvent aussi fréquemment chez l'un ou chez l'autre pour dessiner. Pour Binho, c'est en peignant ensemble qu'ils se sont améliorés, car chacun pouvait apprendre de l'autre :

« Quand j'apprenais un effet différent, je le passais à Speto ou aux Gêmeos et vice versa. Ils m'ont enseigné beaucoup de choses. J'ai appris beaucoup avec eux.

Je pense qu'eux aussi ont appris pas mal avec moi et notre information était celle-là »<sup>74</sup>.

À cette époque, l'information sur le graffiti hip-hop était rare. Selon Binho, c'est grâce à leur implication à lui et aux Gêmeos dans le breakdance qu'ils ont eu accès au peu de renseignements alors disponibles. Binho et ses confrères ne commencent à comprendre plus en profondeur la culture du graffiti hip-hop qu'à partir du début des années 1990 lorsque les informations deviennent plus substantielles :

« À partir de 90, nous avons commencé à avoir accès à quelques revues qui arrivaient pour l'un ou pour l'autre et à comprendre un peu plus de la culture (...) on a commencé à vouloir montrer aux autres ce qui était correct, ce qui n'était pas bien, ce qu'était un *toy*, ce qu'était un bon artiste, ce qu'était un artiste uniquement commercial. On a commencé à comprendre ce qu'était un tag... le pourquoi des choses. (...) Nous avons peint durant 6 ans quelque chose sans savoir ce que c'était, pourquoi c'était ainsi (...). Nous savions que nous devions peindre; que les chemins étaient ceux-là »<sup>75</sup>.

Ce n'est qu'à partir de 1995, selon Binho, que l'information sur le graffiti hip-hop devient plus facilement disponible. Binho fait le constat suivant : « Tout ce qu'on a construit jusqu'en 95 est le résultat de notre effort comme aveugles, sourds et muets, parce que nous voulions savoir, mais nous ne savions pas quoi »<sup>76</sup>.

Puisque l'information sur la culture du graffiti hip-hop a tardé à arriver au Brésil, Binho et ses amis n'ont pas commencé leur pratique par le tag, comme ce fut le cas aux États-Unis, mais

---

<sup>74</sup> Version originale en portugais : « Quando eu aprendia um efeito diferente eu passava por o Speto ou por Os Gêmeos e vice e versa. Eles me ensinavam muita coisa. Aprendi muito com eles. Eu acho que eles também aprenderam bastante comigo e a nossa informação era essa ».

<sup>75</sup> Version originale en portugais : « À partir de 90 foi quando começamos a ter acesso a algumas revistas que chegavam hora para um, ou para outro e entender um pouco mais a cultura (...) começou a querer mostrar para a gente o que era certo, o que não era legal, o que era *toy*, o que era bom artista, o que era artista comercial apenas. A gente começou entender o que era tag... o porque das coisas. (...) Ficamos 6 anos pintando alguma coisa que não sabíamos o que era, porque era, como era (...). Nos sabíamos que tinham que pintar; que os caminhos eram aqueles ».

<sup>76</sup> Versio originale en portugais : « Todo o que a gente construiu até 95 foi realmente a traves do nosso esforço como cegos, surdos e mudos porque queríamos saber não sabíamos o que ».

par des lettrages plus complexes. Binho résume cette situation ainsi : « Le graffiti a commencé au Brésil avec le graffiti art. J'ai appris à faire des tags bien après avoir fait une importante production de lettrages – la même chose pour les Gêmeos et pour Speto »<sup>77</sup>.

Pour Tota, c'est également un projet collectif qui l'amène à s'impliquer plus sérieusement dans le graffiti. En 1991, alors que Tota était *pichador* au sein d'un groupe nommé Sádicos, il voit de l'autobus un graffiti de grande ampleur sur le mur extérieur d'une prison (la *Casa de Detenção do Carandiru*). Il décide alors de sortir de l'autobus pour l'observer de plus près et en tire la conclusion suivante : « (...) ce type de travail véhicule un message, alors que la *pichação* ne dit rien »<sup>78</sup>.

En collaboration avec le reste des Sádicos, Tota commence à faire du graffiti légalement pour passer un message. Son premier projet se déroule sur les murs d'une école publique de Santo André nommée « Oscavão ». La réussite de celui-ci en apporte d'autres pour le groupe, dont des contrats pour faire la devanture de magasins et des projets de décoration.

Durant cette période, pour progresser, Tota s'appuie sur des revues et des graffiteurs plus expérimentés que lui, particulièrement ceux du groupe « Guerra de cores » et d'un second nommé « Atmosfera ». Il souligne également l'importance de l'imitation comme technique d'apprentissage : « Je n'ai jamais pensé que c'était une perte de temps de copier un dessin »<sup>79</sup>. De plus, Tota mentionne deux autres sources d'information. D'abord, une publication qu'il achète qui contient un article intitulé : « *Hip hop que onda é essa* » qui, malgré le peu d'information écrite qu'il contient, est d'un certain apport visuel. La deuxième est la revue *Fiz Graffiti Attack* produite par Os Gêmeos qui, non seulement est riche en information, mais permet un échange entre graffiteurs de São Paulo. Tota se décrit à cette époque comme étant en constante quête d'information et se promenant toujours avec son « *book* » (*blackbook*).

---

<sup>77</sup> Versio originale en portugais : « O graffiti no Brasil começou com graffiti arte. Fui aprender a fazer tags muito depois que eu já fazia uma produção, alguma letra – mesma coisa com Os Gêmeos e o Speto ».

<sup>78</sup> Version originale en portugais : « (...) aquele tipo de trabalho tinha uma mensagem, enquanto a *pichação* não dizia nada ». « Entrevista : Tota Grafitreiro », Bolsa do Consumidor Hip-Hop. Prefeitura de Santo André, 30 de janeiro de 2003, Ano 1 n#3, p.3.

<sup>79</sup> Version originale en portugais : « Nunca achei perca de tempo você copiar um desenho ».

Pendant cette phase de son apprentissage, en 1997, Tota est passionné par le graffiti et peint de manière très intensive (« J'étais fasciné par les sorties de graffitis »<sup>80</sup>). À cette époque, il ne se préoccupe pas de son apparence esthétique (« j'étais plutôt malpropre »<sup>81</sup>) et ne se sentait pas lié au hip-hop, concept qu'il ne comprenait que partiellement :

« Je ne me sentais pas appartenir au hip-hop. Je pensais encore qu'on pouvait courir seul. Quand une personne parlait du hip-hop premièrement je ne savais même pas vraiment la définition de ce mot – ce que c'était en fait. C'était encore assez flou »<sup>82</sup>.

C'est également en équipe que Dimi commence à s'investir davantage dans le graffiti. Après avoir arrêté de graffiter un moment, il se rend au lancement du deuxième numéro de la revue de graffiti *Fiz Graffiti Attack* produite par Os Gêmeos. Il y revoit des amis graffiteurs de Santo André qui lui proposent de peindre avec eux, ce qu'il accepte. Son apprentissage se fait grâce au contact de nombreux graffiteurs, essentiellement de Santo André et des municipalités environnantes :

« J'ai connu beaucoup de personnes qui peignaient. On apprend toujours de nouvelles choses avec beaucoup de personnes. À l'époque avec *AV crew*<sup>83</sup>, Loomit, Binho, Chorão (...) même avec Ana, beaucoup de choses »<sup>84</sup>.

La première murale à laquelle il participe en tant que graffiteur se fait dans un contexte légal.

---

<sup>80</sup> Version originale en portugais : « Eu era fascinado de dar rolê mesmo ».

<sup>81</sup> Version originale en portugais : « eu estava meio sujão ».

<sup>82</sup> Version originale en portugais : « Eu não sentia propriedade do hip-hop. Eu ainda achava que a gente podia correr só. Quando a pessoa falava hip-hop primeiro que nem sabia muito bem da definição da palavra – o que era isso de facto. Estava ainda meio nublado ».

<sup>83</sup> *AV crew* : pour son fondateur Botcha, les initiales A.V. signifiaient « Arte Vandalismo » (Art Vandalisme). Pour certains membres du *crew*, ils préféreront par la suite transformer « Arte Vandalismo » en « Arte Visual ».

<sup>84</sup> Version originale en portugais : « Conheci muitas pessoas que pintam. Sempre aprende coisas novas, aprendi com muitas pessoas. Na época com *AV crew*, Loomit, Binho, Chorão (...) com a Ana mesmo, muita coisa ».

### 3. Assurance

Les graffiteurs gagnent en assurance avec l'expérience qu'ils ont acquise au cours des années de pratique en graffiti. Ainsi, ils expliquent ne pas vouloir déroger d'un chemin qui leur est personnel et naturel. Dimi mentionne que lorsqu'on commente ses graffitis en lui disant « tu es fou », il le prend comme un compliment. Dimi ajoute :

« Moi et Igor, jamais on imaginait arriver et conquérir où nous sommes aujourd'hui. Les techniques qu'on a appris aujourd'hui. À l'époque on était deux garçons, maintenant nous sommes deux artistes. De 97 à maintenant, il y a eu un processus d'évolution énorme (...). De 1997 à maintenant, même la manière de penser, j'ai connu le graffiti, à présent, je sais ce que sait »<sup>85</sup>.

La réussite matérielle et personnelle de Binho amène celui-ci à penser qu'il est sur la bonne voie :

« Je ne me soucie pas de faire différemment de ce que j'ai toujours fait pour conquérir des espaces. À partir de la culture, je réussis à avoir ma famille, ma maison, ma voiture »<sup>86</sup>.

Quant à Tota, il mentionne que les graffiteurs plus expérimentés comme lui ne cherchent pas le vedettariat, mais ont plutôt comme objectif celui de « conquérir naturellement les choses »<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Version originale en portugais : « Eu e Igor nunca imaginava chegar e conquistar onde estamos hoje. As técnicas que a gente aprendeu hoje. Na época era dois mulecas, agora são dois artistas. Aconteceu de 97 até agora um processo de evolução enorme. (...). De 1997 até agora, mesmo a forma de pensar, conheci o graffiti, agora sabe o que é ».

<sup>86</sup> Version originale en portugais : « Não me preocupo fazer nada diferente que eu sempre fiz para conquistar espaços. Desde a cultura consigo ter a minha família, a minha casa, o meu carro ».

<sup>87</sup> Version originale en portugais : « conquistar naturalmente as coisas ».



## D. Situation des graffiteurs lors du terrain

Voici, en bref, un portrait général de la vie de Binho, Tota et Dimi ainsi que celui de Speto et des Gêmeos<sup>88</sup> au temps des entrevues.

### 1. Binho (33 ans)

Binho a un emploi du temps bien rempli, poussant de front de multiples dossiers. À chacune de nos rencontres, la conversation est fréquemment interrompue par les appels d'affaires qu'il prend sur son cellulaire. Il est rédacteur en chef du magazine *Graffiti*, publication mensuelle de la maison d'édition Escala, distribuée à l'échelle nationale. Il gagne aussi sa vie grâce aux projets publicitaires qu'il fait pour diverses compagnies et multinationales où il met en valeur ses talents graphiques. De plus, il produit une ligne de vêtements, d'accessoire et des vidéos sous le nom de la compagnie « 3<sup>e</sup> Mundo », dont il est le propriétaire et possède même un site Internet<sup>89</sup>. Binho est également impliqué politiquement dans les relations entre le gouvernement national et le mouvement hip-hop brésilien. Sur sa page web du site « my space », Binho décrit son aspiration politique en ces mots : « Idéaliste dans la dissémination de la culture et l'art de la rue, il est aujourd'hui un des mentors dans la lutte pour la consolidation de sa force motrice »<sup>90</sup>.

En tant que graffiteur, il continue de participer à de nombreux projets de murales et à organiser des événements de graffiti. Il vit au nord de São Paulo (Santana), dans le même quartier où il a grandi, avec sa femme et leur fille. Il y reçoit très souvent des graffiteurs étrangers de passage à São Paulo. Se perçoit-il comme un ambassadeur du graffiti? lui ai-je demandé. Il me répond qu'effectivement, il est devenu un « icône » de la culture du graffiti hip-hop non seulement au Brésil, mais également à l'échelle de l'Amérique latine. Cependant, son objectif n'est pas la renommée en tant que telle : si celle-ci lui est attribuée, il veut que cela soit

---

<sup>88</sup> Speto et Os Gêmeos ont été des informateurs secondaires, mais l'importance de leur rôle dans l'histoire du graffiti hip-hop brésilien justifie leur inclusion dans cette description ethnographique.

<sup>89</sup> Consulté sur Internet (<http://www.3mundo.hpg.ig.com.br> et [www.fotolog.com/3mundo\\_point](http://www.fotolog.com/3mundo_point)), 24 février 2008.

<sup>90</sup> Consulté sur Internet ([www.myspace.com/binhone](http://www.myspace.com/binhone)), 24 février 2008. Version originale en portugais : « Idealista na disseminação da cultura e arte de rua, é hoje, um dos mentores na luta pela consolidação de sua força motriz ».

pour le mérite de son travail. Les objectifs à court terme de Binho sont de consolider ses acquis professionnels pour améliorer sa situation financière et ainsi voir à l'entretien de sa maison.



Figure 67 : *Piece de Binho*

## 2. Tota (30 ans)

Tota est un graffiteur aguerri de Santo André. Il est un des premiers graffiteurs de cette ville à établir des liens avec l'administration municipale pour promouvoir le graffiti hip-hop. Très respecté par ses pairs, il est un leader dans la communauté des graffiteurs de Santo André. Tota est également impliqué dans les activités de la « *Casa do hip-hop* » de Diadema, municipalité voisine de Santo André. Ses projets artistiques sont nombreux.

De son atelier, il fait des toiles, produit des sacs sur lesquels il peint des dessins et offre ses services comme artiste peintre pour des décorations de toute sorte, dont celles sur des motocyclettes. Tota fait également des productions de toile en direct à l'aérosol lors de spectacles d'une troupe de danse contemporaine. On l'invite aussi à participer à de nombreux projets de murales. Lors de mon terrain ethnographique, il s'investit dans deux murales d'envergure. La première, organisée par le graffiteur Bonga, est peinte sur la propriété de la compagnie de trains de banlieue (CPTM). La deuxième, dirigée par l'artiste français Philippe Mayaux, se fait sur un large pan de mur le long d'une voie rapide de São Paulo. Tota commence aussi un cours universitaire en art, ce qui lui donne beaucoup de satisfaction. Il vit à Santo André avec sa femme et leurs deux enfants<sup>91</sup>.



**Figure 68 : Graffiti de Tota, Beco Escola, São Paulo, avril 2004.**

---

<sup>91</sup> Depuis le terrain, Tota et sa femme ont eu un troisième enfant.

### 3. Dimi (25 ans)

Dimi travaille à temps plein comme échangeur de monnaie (*trocador*) dans les autobus de Santo André. Il fait du graffiti dans ses temps libres, seul ou accompagné. Le samedi matin, il donne des ateliers de graffitis dans des écoles primaires. Il participe aussi aux événements de graffitis organisés par la municipalité de Santo André lorsque son horaire de travail lui permet.

Dimi est un collectionneur de vinyles. Il espère un jour avoir une assez grande bibliothèque musicale pour devenir D.J.. Les livres sur l'art l'intéressent également. Un après-midi, après m'avoir montré ses graffitis sur les murs de son quartier, il m'amène chez ses grands-parents, qui l'hébergent temporairement, pour me montrer un livre des œuvres de Salvador Dali.

Dimi peint également sur des toiles de petits formats des lettrages à l'aérosol. Trois de ses toiles font partie d'une exposition d'artistes du Grand ABC du centre culture de São Bernardo (ville avoisinante de Santo André).



Figure 69 : *Piece de Dimi.*

#### 4. Speto (33 ans)

Speto, pionnier du graffiti hip-hop est à présent un travailleur autonome dans le design graphique. Il vient de terminer une tournée d'environ trois ans avec le groupe de rock brésilien « O Rappa » où il faisait des peintures sur toile en direct durant les spectacles. Il a un site Internet très original dans lequel on trouve de nombreux exemples de ces divers projets de graphisme<sup>92</sup>. Il ne participe plus qu'occasionnellement aux événements de graffitis et a l'impression de désormais jouer un rôle de vieil oncle (« *tiozão* ») pour les graffiteurs plus jeunes. Il vit dans le nord de São Paulo dans la maison familiale.



Figure 70 : Graffiti de Speto.

---

<sup>92</sup> Consulté sur Internet (<http://www.speto.com.br>), 24 février 2008.

## 5. Gêmeos (30 ans)

Les Gêmeos sont des vedettes internationales du graffiti brésilien. Ils passent une partie significative de l'année à l'étranger. Au moment de notre rencontre, ils reviennent de Cuba et partent sous peu pour l'Allemagne. Le but de ces voyages est de peindre des murales ou de participer à des expositions. Un des frères est marié à Nina, graffiteuse qui participe à tous les projets. Bien qu'ils se définissent comme graffiteurs, ils se sentent détachés des racines du graffiti hip-hop, ayant développé une thématique et esthétique qui leur est propre. Ils participent à certains événements de graffitis de São Paulo et continuent de peindre activement, souvent dans un contexte informel, les murs de leur quartier de São Paulo, Cambuci, où ils vivent.



Figure 71 : Graffiti des Gêmeos, São Paulo, mai 2008.

## E. Les graffiteurs en bref

, À São Paulo, selon une étude sur la jeunesse pauliste<sup>93</sup>, la population entre 15 et 24 ans était évaluée à près de 2 millions de jeunes, dont environ 272 000 faisaient partie d'un groupe ou d'une association. La raison la plus fréquemment mentionnée pour la formation de ces groupes (35, 8%) serait la réalisation d'activités artistiques. Parmi celles-ci, la musique est la motivation la plus répandue (28,8%). Les arts plastiques et le graffiti représentent le motif principal pour 3,5% des groupes formés, soit un peu plus de 3000 graffiteurs.

Cette estimation correspond à celle du graffiteur Binho qui évalue également le nombre de graffiteurs (Binho emploie le terme *artistas*) à São Paulo à 3000 individus. Binho ajoute cependant que de graffiteurs de bon niveau (il emploie alors le terme *grafiteiros bons*), il en y aurait 100 à São Paulo, 30 à 40 à Rio de Janeiro et 20 à Belo Horizonte. Selon lui, la population de graffiteurs à São Paulo serait stable, c'est-à-dire qu'il y aurait chaque année autant de graffiteurs qui arrêteraient que d'autres qui commenceraient. Par ailleurs, le nombre de graffiteurs à l'intérieur de l'état de São Paulo serait en croissance.

Depuis le commencement du graffiti hip-hop au Brésil (début des années 1980), on peut compter environ 5 générations de graffiteurs. Environ 5 ans divisent chaque génération. Les graffiteurs de la première génération ont environ 35 ans et sont souvent « retraités »<sup>94</sup>.

La deuxième génération est celle des Gêmeos, Speto, Binho, Tota<sup>95</sup> qui ont dans le début de la trentaine et sont considérés comme appartenant au *old school*. La troisième génération est celle de Dimi, Mania, Ana Clara, Dingos qui ont environ 25 ans. Ils se perçoivent comme représentant le *new school*. Le plus jeune graffiteur avec lequel j'ai travaillé est Leonildo qui a

---

<sup>93</sup> Ces chiffres sont tirés d'une étude, datant de 2003, intitulée « Mapa da Juventude da Cidade de São Paulo » (« Carte de la jeunesse de la ville de São Paulo »), qui fut commandée par la Coordenadoria da Juventude da Prefeitura Municipal de São Paulo (Département de la jeunesse de la municipalité de São Paulo) et dirigée par Aylene Bousquat et Amélia Cohn. Les anthropologues Eunice Nakamura, Gabriel Coutinho Barbosa et José Ronaldo Trindade collaborèrent à l'organisation du terrain. Pour plus d'information, consulter sur Internet, ([http://www2.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/participacao\\_parceria/coordenadorias/juventude/projetos/0002](http://www2.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/participacao_parceria/coordenadorias/juventude/projetos/0002)), 24 février 2008

<sup>94</sup> Le graffiteur Puma du groupe Guerra de Cores fait partie de cette première génération de graffiteurs

<sup>95</sup> Les deux premières générations sont considérées comme les générations pionnières dans le graffiti hip-hop.

20 ans et qui appartient à la quatrième génération de graffiteurs<sup>96</sup>. Il existe une cinquième génération qui s'initie au graffiti et qui a environ 15 ans. Cependant, aucun de mes informateurs n'avait cet âge.

i. Les graffiteuses (« grafiteiras »)

Les graffiteuses représentent une infime partie de la communauté des graffiteurs à São Paulo. Il y en aurait entre 10 et 20 dans l'ensemble du grand São Paulo. J'ai eu l'occasion d'en rencontrer trois : Deninja, Ana Clara et Nina et de faire des entrevues avec deux d'entre elles (Ana Clara et Nina). Ont-elles l'impression de jouer un rôle particulier en tant que femme dans le graffiti?

Selon Nina, 27 ans, penser en termes de catégorisation homme-femme va dans le sens du machisme, présent dans toutes les sphères de la culture brésilienne. Dans la pratique du graffiti, Nina ne différencie pas les hommes des femmes :

« Le plus important est de sortir pour peindre (...). Si je sors avec 5 ou 6 hommes pour peindre, pour moi, ce n'est pas différent que de sortir avec 5 ou 6 femmes parce que ce sont d'autres artistes, ce sont d'autres personnes, sans égard pour leur sexe »<sup>97</sup>.

Bien qu'elle soit la graffiteuse brésilienne la plus connue (elle est la seule à être répertoriée dans le recueil *Graffiti World : Street art from five continents*, Ganz 2004), Nina ne cherche pas à avoir un rôle particulier dans le graffiti du fait d'être femme, mais bien davantage en tant que Pauliste ou Brésilienne. Nina réussit à se démarquer à ce niveau puisqu'en association avec les graffiteurs Gêmeos, elle a souvent l'occasion de se rendre à l'étranger, surtout en Europe (Allemagne, Italie, France, Espagne, Grèce) pour exposer ses œuvres ou pour

---

<sup>96</sup> Mes informateurs font partie de la deuxième, troisième et quatrième génération de graffiteurs.

<sup>97</sup> Version originale en portugais : « O mais importante é sair pintar (...). Se eu saio com 5 ou 6 homens para pintar, para mim, não é diferente que sair com 5 ou 6 mulheres porque são outros artistas, são outras pessoas, eu não coloco sexo em isso ».



participer à des murales<sup>98</sup>. Cependant dans le contexte où Nina se trouve en présence d'une graffiteuse novice, elle tente de l'appuyer.



**Figure 72 : Graffiti de Nina, São Paulo, mars 2004.**

Ana Clara, 25 ans, se montre également solidaire vis-à-vis des graffiteuses débutantes, car, selon son expérience, se faire une place en tant que fille parmi les graffiteurs n'est pas facile :

« L'insertion de la femme dans le graffiti, c'est bien difficile d'y trouver sa place. On n'a pas le droit à l'erreur. Sauter par dessus un mur, un escalier, un échafaudage. On ne peut pas montrer la peur. Accompagner le rythme intense des garçons est compliqué. Quand elle commence à se distinguer : ç'a été l'amoureux... Il existe ces différences »<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> En juin 2008 a eu lieu la première exposition individuelle de Nina en sol brésilien, intitulée « Nina Pandolfo - Aos Nossos Olhos », à la galerie d'art Leme, à São Paulo ([www.galerialeme.com](http://www.galerialeme.com)).

<sup>99</sup> Version originale en portugais : « A inserção da mulher no graffiti : é bem difícil se encaixar dentro. Não pode fazer erado. Pular muro, escada, andaime. Não pode mostrar medo. Acompanhando a pique dos meninos é complicado. Quando ela começa a se destacar : foi o namorado... Existe essas diferencias ».

Au départ, Ana Clara a tenté de s'associer à d'autres filles pour graffiter. Elles étaient huit et peignaient sous le nom de groupe « Só Calcinhas »<sup>100</sup>. Toutes les autres ont cependant arrêté. Selon Ana Clara, elles ont abandonné, car elles ne s'identifiaient pas au graffiti. Bien qu'elle soit à présent la seule de ce groupe à avoir continué, Ana Clara signe toujours le même nom : « Je signe *Só Calcinhas*, ce n'est pas une blague. Je l'ai pris comme identité »<sup>101</sup>.



**Figure 73 : Personnage d'une fille avec canette aérosol, Ana Clara (Só Calcinhas), São Paulo, décembre 2002.**

En ce qui a trait aux sujets traités dans leurs graffitis, chacune aborde à sa manière un univers féminin, bien qu'elles soient motivées par différentes raisons. Les graffitis de Nina se composent essentiellement de petites filles, d'animaux et d'insectes. Son objectif est de sauver (« resgatar ») les valeurs de l'enfance. Comme tag, elle écrit son nom en lettres attachées. Elle a

<sup>100</sup> Tr. Fr. : Seulement des petites culottes (sous-vêtements) de fille

<sup>101</sup> Version originale en portugais : « Assino *Só Calcinha*, não é só brincadeira . Peguei como identidade ».

choisi ce style, car l'esthétique des tags habituels est trop agressive pour qu'elle puisse s'y associer.

Ana Clara a une approche plus féministe. Elle se concentre sur la représentation de jeunes femmes en action ou en train de créer. Ses personnages féminins dansent ou peignent et ne remplissent jamais une fonction secondaire<sup>102</sup>.

## F. Les graffitis

### 1. Les formes de graffitis

Le graffiti hip-hop de São Paulo se compose de plusieurs formes esthétiques qui sont employées dans des contextes spécifiques. Ces contextes divers donnent lieu à trois pratiques distinctes : la production du « *painel* », le « *bombardeiro* » et la constitution d'un « *book* » (*blackbook*). Ces pratiques ne sont pas exclusives, mais se complètent. Elles ont en commun d'être alimentées par le désir de peindre qu'éprouvent les graffiteurs. Dimi résume ce désir ainsi :

« J'aime peindre, sortir la nuit pour peindre, trouver des choses à peindre – pour être satisfait. J'aime peindre (...) utiliser de la peinture, peindre quoi que ce soit »<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> J'ai appris, lors du dernier échange de courriels avec Ana Clara au printemps 2008, que celle-ci faisait à présent partie d'un réseau national de graffiteuses brésiliennes ([www.graffiteirasbr.com](http://www.graffiteirasbr.com)) qui s'était réuni à quelques reprises pour des événements exclusivement féminins de graffitis au Brésil.

<sup>103</sup> Version originale en portugais : « Eu gosto pintar, sair de noite pintar, procurar coisas por pintar – para ficar satisfeito. Gosto de pintar independente do que for; mexer com tinta, pintar qualquer coisa ».

a. **Le *painel* et la *produção***

La pratique la plus répandue du graffiti hip-hop à São Paulo est celle du « *painel* » (panneau), c'est-à-dire celle de peindre un même mur à plusieurs graffiteurs. Elle se fait la plupart du temps dans un contexte légal étant donné le temps et le nombre de graffiteurs exigés. Un *painel* classique se compose de « *letras* » (lettres) et de « *personagens* » (personnages).



**Figure 74 : Paineil à l'étape de production, São Paulo, mars 2003.**



**Figure 75 : Paineil, Osasco (Grand São Paulo), mars 2004.**

Lorsque le *painel* est organisé et financé par l'administration publique ou une institution, il est fréquent qu'une thématique soit imposée ou du moins suggérée. Par exemple, *o positivismo* (être positif) est le thème donné par la direction d'une école du Grand São Paulo ayant organisé un événement de graffiti auquel j'ai assisté en décembre 2003 (Estação Hip Hop : 12). Il existe cependant des cas où les graffiteurs sont entièrement libres de peindre ce qu'ils veulent.



**Figure 76 : Pannel dont la thématique imposée est le sport, São Bernardo (Grand São Paulo), mars 2004.**

Les termes « *produção* » et « *mural* » sont aussi employés pour décrire un mur peint collectivement. Ils font cependant davantage référence (les deux termes sont synonymes) à une œuvre conçue collectivement par une petite équipe de graffiteurs, souvent du même *crew*. Les thématiques choisies par les graffiteurs peuvent autant être ludiques, oniriques que sociales.



**Figure 77 : Mural, peinte notamment par Dingos, Osasco (Grand São Paulo), 2004.**



**Figure 78 : Mural de Tota, Beco Escola, São Paulo, avril 2004.**

*i. Le lettrage (« as letras »)*

Le lettrage est, comme le résume la graffiteuse Ana Clara, la marque enregistrée du graffiti. Les deux styles les plus répandus sont le « *wildstyle* » et le « *3 D* ». Un même graffiteur peut alterner entre ces styles, mais en général il en a un qu'il préfère. Par exemple, Dimi, tout en admirant le style *3D* trouve que celui-ci ne lui convient pas<sup>104</sup>.



**Figure 79 : Piece wildstyle de Binho, São Bernardo (Grand São Paulo), mars 2004.**

<sup>104</sup> En portugais, Dimi dit à ce sujet : « [o 3D] acho legal só que não combina comigo não ».



Figure 80 : Détail du *piece* de Binho, mars 2004.



Figure 81 : Détail du *piece* de Binho, mars 2004.

ii. *Les personnages (« os personagens<sup>105</sup> »)*

L'autre grande catégorie comprise dans le graffiti hip-hop est iconographique. Celle-ci est majoritairement composée de personnages, inspirés de la bande dessinée, aux formes arrondies et souvent empreintes d'un réalisme naïf. Les personnages représentent notamment des jeunes issus d'une des 4 sous disciplines du hip-hop (*b-boy* ou *b-girl*, graffiteur, D.J. ou rappeur), des animaux ou des créatures fantastiques.

Il est très rare qu'un graffiteur se partage également entre le lettrage et l'iconographie. Il se spécialise plutôt dans un de ces deux champs. Par exemple, Dimi et Binho font essentiellement des lettrages alors que Tota et Speto peignent des formes iconographiques. Dans le cas des Gêmeos, ils alternent entre celui qui écrit leur nom et celui qui fait les personnages.

---

<sup>105</sup> Le terme « boneco » (*trad. Française* : bonhomme) est aussi employé comme synonyme de « personnage »

En général, chaque lettrage ou personnage est exécuté par un seul graffiteur. Les seules fois où j'ai vu plus d'un graffiteur travailler sur une même unité était dans le cas où un graffiteur expérimenté donnait un coup de main à un novice.



Figure 82 : Personagem de TK, São Paulo, décembre 2003.



Figure 83 : *Letras e personagem* (lettrage et personnage), lettrage *wildstyle* de Botcha, São Paulo, mars 2004.





**Figure 84 : *Letras e personagem* (lettrage et personnage) des Gêmeos, São Paulo, mars 2004.**

(a) Le matériel

Les *panéis* sont faits avec deux types de peinture employés à deux étapes distinctes de production. Pour le fond, c'est la peinture latex qui est le plus souvent utilisée. Celle-ci est étendue à l'aide d'un rouleau en mousse. Les Brésiliens sont reconnus pour leur expertise dans les dégradés de couleur réalisés avec le latex et le rouleau. Une fois le fond terminé, le lettrage ou les formes iconographiques sont ensuite ajoutés avec de la peinture aérosol. Les deux marques de peinture aérosol les plus utilisées au Brésil sont de production nationale : *Colorgin* et *Color Plic*. Les graffiteurs peuvent aussi se procurer de la peinture aérosol importée, telle la peinture espagnole *Montana*, dans quelques boutiques spécialisées en graffiti à São Paulo.

iii. *La conception collective*

La conception du *painel* se fait collectivement. Que le thème qui oriente celle-ci soit imposé ou non par un agent extérieur – il peut s'agir, par exemple, d'un *painel* qui traite de

l'éducation, des sports ou de la violence – c'est à l'ensemble des graffiteurs participants de décider de la forme esthétique générale que prendra le *painel*.

Le choix le plus courant est que les lettres et les personnages s'intercalent. Pour déterminer l'ordre séquentiel précis des graffitis de lettres et ceux de personnages, les graffiteurs tiennent compte de la contribution spécifique de chaque graffiteur tant au niveau de la forme – le style des lettres, par exemple le « *wildstyle* », le « *3D* » ou la forme d'un personnage – qu'au niveau du contenu dans le cas où un fil conducteur thématique est nécessaire entre les graffitis d'un même *painel*.

Lors de la consultation, les graffiteurs discutent entre eux et présentent souvent un croquis de ce qu'ils projettent de peindre. J'ai souvent eu l'impression que la décision finale revenait à un ou à deux des graffiteurs participant au *painel*.

Voici comment Tota décrit ce processus de négociation dans le cadre d'un projet de murale à la station de train de la CPTM « *Domingos de Morais* »:

« On a une vision démocratique – penser plus au propos du *painel* et non à la vanité personnelle. Et donc avec cette vision de la murale collective, on a décidé, à partir d'une conversation, d'ajouter ceci pour l'améliorer, pour que ça soit plus intéressant »<sup>106</sup>.

Il existe également un contexte de production de *painéis* où la consultation est minimale et où les graffiteurs peignent côte à côte sans se préoccuper du produit collectif. Dimi résume ces deux approches différentes du *painel* ainsi :

« Le *painel* : on se réunit, on étudie, on crée un contexte, on choisit un sujet, une étude pour travailler sur le mur. Et après tout le monde sait où il s'en va, son lettrage, son dessin, tout. Il y a aussi la situation suivante : il y a un mur mais il n'y

---

<sup>106</sup> Version originale en portugais : « A gente tem uma visão democrática – pensar mais no proposto do *painel* e não na vaidade pessoal. Então com essa visão do *mural* coletivo a gente resolveu a parte dum conversa estar colocando isso para somar, para melhorar, para ficar mais interessante ».

a pas de contexte. Chacun travaille individuellement tout en étant ensemble mais la performance est individuelle »<sup>107</sup>.

#### iv. *La préparation individuelle*

La préparation individuelle qui précède l'exécution du graffiti est très variable. Autant un graffiteur peut reproduire minutieusement l'esquisse préalablement dessinée – c'est souvent le cas pour les lettres qui s'emboîtent de manière très complexe – autant le graffiteur peut travailler de manière improvisée en se laissant guider notamment par les couleurs qu'il a sous la main, par son état d'esprit du moment ou les suggestions d'autres graffiteurs.

Binho peint souvent de cette manière improvisée : « Beaucoup de fois, je commence à peindre sans savoir ce que je vais faire, sans savoir les couleurs, sans savoir si je vais parler d'une chose ou non »<sup>108</sup>.

Dimi fait également allusion à l'importance de l'improvisation : « (...) seulement au moment de peindre, je mélange l'improvisation avec le croquis (...) et des suggestions des amis (...). Ça s'étend sur le mur et devient un *painel* »<sup>109</sup>.

Tota voit à la fois les avantages et les inconvénients de la création spontanée d'une murale qu'il perçoit comme une œuvre ambitieuse. Pour relever ce défi, Tota met l'accent sur l'importance du talent et de la sensibilité de son auteur. La murale produite sur un mode d'improvisation est très exigeante pour le graffiteur, car elle l'oblige à une grande rapidité autant au niveau de la réflexion que de l'exécution. Tota privilégie ainsi de plus en plus un travail de création basé sur une étude préalable :

---

<sup>107</sup> Version originale en portugais : « Lance do *painel*: se reune, estuda, cria um contexto, escolha um assunto, estudo, cria um contexto para trabalhar no muro. Aí depois que tudo mundo sabe onde vai, sua letra, seu desenho, tudo. Tem esse lance também : há o muro mas não tem contexto. Cada um trabalha individual mas estando juntos mas a performance é individual ».

<sup>108</sup> Version originale en portugais : « Muitas vezes eu começo a pintar sem saber o que eu vou fazer, sem saber as cores, sem saber se eu vou falar uma coisa ou não ».

<sup>109</sup> Version originale en portugais : « (...) só no momento para pintar; misturo de improvisa com esboço (...) e de sugestões de amigos (...). Se expande no muro e vira *painel* ».

« Une murale est une chose ambitieuse qui exige du talent, qui exige une sensibilité très grande. (...) devoir faire un *free style*<sup>110</sup> ou devoir improviser rapidement ou devoir modifier en peu de temps. C'est donc un grand défi. Pour nous, on pourrait dire que c'est une bonne chose. Parce qu'on est en train de s'évaluer, en train de voir jusqu'à où vont nos capacités. (...). Mais je veux arrêter ça parce qu'on gaspille beaucoup d'oxygène, beaucoup de glucose, beaucoup de neurones. (...) Mais, quand tu étudies pour faire un dessin, c'est toujours plus intéressant parce que tu commences à voir de divers angles ce que tu cherches à mettre sur le mur »<sup>111</sup>.

#### v. *Le sens*

L'importance accordée à l'expression d'un message par les graffitis est très variable selon leurs concepteurs. Pour Binho, qui est spécialisé dans l'écriture *wildstyle*, l'esthétique prime en général sur le message : « La première préoccupation est en relation à l'esthétique et quelques fois en relation à une idée »<sup>112</sup>. Pour Tota, c'est le message qui est prioritaire. Il perçoit le graffiti comme une « arme » ayant le potentiel d'aider les individus à voir le monde autrement. Toujours conscient du public, l'objectif de Tota est de partager des idées et des sentiments dans ses graffitis :

« J'aime passer beaucoup d'idées au public (...) je fais en sorte qu'ils pensent un peu. Peindre seulement pour moi, par égoïsme, je trouve ça un peu

---

<sup>110</sup> Le « free style » ou le style libre regroupe l'ensemble des formes (principalement le lettrage et les personnages) comprises dans l'esthétique du graffiti hip-hop. Les balises du free style sont donc plus inclusives que par exemple celles du « *wildstyle* ». (« É um estilo livre de arte que inclui todas as criações de grafite » Diário Osasco - Regional, 2001, 24-25 mars).

<sup>111</sup> Version originale en portugais : « Uma mural é uma coisa ambiciosa que exige talento, exige uma sensibilidade muito grande. (...) ter que fazer um *free style* o ter que improvisar rápido ou que você ter que modificar com curto tempo. Então é um desafio grande. Por a gente e até bom. Porque a gente está se avialando, está vendo até tem capacidade. (...). Mas estou querendo parar com isso porque o pessoal esta gastando muito oxigênio, muito glucosa, muito neuronio. (...). Mas quando você estuda para fazer um desenho é sempre mais interessante porque você começa ver de varios ângulos aquele que você pretende passar por parede ».

<sup>112</sup> Version originale en portugais : « A primeira preocupação é em relação à estética e algumas vezes em relação à ideia ».

compliqué. C'est possible de partager ses sentiments, c'est possible de partager ce plaisir (...) c'est possible de partager cette beauté avec les autres »<sup>113</sup>.



**Figure 85 : Graffiti de Tota sur l'éducation des femmes**

Le choix de représentation entre le lettrage et l'iconographique dicte donc le plus ou moins grand potentiel du graffiteur de donner un sens à son œuvre qui va au-delà d'une recherche formelle et de l'autopromotion. Est-ce parce qu'on veut raconter ou communiquer des idées qu'on choisit de se spécialiser dans l'iconographique? C'est possible. Par ailleurs, les graffiteurs mentionnent souvent la facilité naturelle qu'ils ont dans un ou l'autre des genres pour expliquer leur choix de spécialisation.

#### **b. Le *bombardeiro***

Le *bombardeiro* est en général une activité illégale de graffitis. Lorsqu'il est organisé et planifié, il se fait généralement en groupe de quelques individus. Pour éviter d'être identifiés

---

<sup>113</sup> Version originale en portugais : « Eu gosto de passar muitas ideias pelo público (...) faço que eles pensam um pouco. Eu pintar só para mim por egocentrismo eu acho meio complicado. Dá para você dividir seus sentimentos, dá para você dividir esse prazer mesmo, (...) dá para você dividir esse colírio com a galera ».

par les autorités, ces groupes ont souvent des noms de formation réservés à leurs activités illégales de graffitis qui sont distincts de leur nom de *crew* employé dans les activités légales. Le *bombardeiro* est aussi pratiqué de façon improvisée entre graffiteurs appartenant à des *crews* distincts ou en solo.

L'objectif premier du *bombardeiro* est l'autopromotion. Il s'agit donc essentiellement de graffitis tournés vers l'écriture du nom du graffiteur, de celui du *crew* ou des deux à la fois. Dans cette logique, le plus important est l'espace choisi et la quantité de *bombs*<sup>114</sup> produits. La qualité esthétique est également importante, mais elle l'est souvent moins que dans le contexte d'un *painel*. Puisque les *bombs* sont faits avec la contrainte du temps (vu l'illégalité de l'acte), les formes esthétiques sont moins complexes et de moins grande envergure que dans le contexte d'un *painel*. C'est dans la pratique du *bombardeiro* que les graffiteurs brésiliens se rapprochent le plus de la *pichação*. C'est également cette partie des activités du graffiteur que le grand public semble ignorer ou attribuer aux *pichadores* et non aux graffiteurs.

Les formes de graffiti les plus fréquentes dans le *bombardeiro* sont les tags (*assinaturas*), le *throw-up* et le *grapixo*, mais il peut aussi s'agir de *pieces* et de personnages, comme c'est le cas de *bombardeiros* des graffiteurs Gêmeos.

Le matériel utilisé pour les *bombs* est essentiellement le même que pour les *painéis*. Il s'agit tout d'abord de la canette aérosol, puis en deuxième lieu d'un petit rouleau (*rolinho*) et de peinture latex. Une pratique récente est l'emploi par les jeunes graffiteurs de l'emploi de cire (*giz*).

### c. Le tag

Pour Binho, le tag vient de la culture américaine du graffiti hip-hop. Il s'agit d'une signature que l'on fait en très peu de mouvements. Le tag est fait avec un feutre, de la cire à chaussure ou une canette aérosol. Le tag est aussi employé dans un contexte légal pour signer son œuvre.

---

<sup>114</sup> *Bomb* (singulier) et *bombs* (pluriel) est les produits de la pratique du *bombardeiro*.



Figure 86 : Tags, Cidade Aprendiz, São Paulo, avril 2004

#### d. Le grapixo

Un nombre significatif de graffiteurs affectionnent le *grapixo*, un style de lettrage inspiré de la *pichação*. C'est le cas de Ise, qui a d'ailleurs nommé sa boutique de graffitis par ce nom. Pour d'autres graffiteurs, comme Dimi, le *grapixo* appartient plutôt au domaine des *pichadores*. Il le perçoit comme plus « évolué » qu'une *pichação*, mais moins travaillé qu'un graffiti : « Il y a une légère séquence : *pichação*, *grapixo*, graffiti. Le *grapixo* ce sont les lettres des *pichações* qui ont un contour, il y a une ombre, il y a un relief à la lettre (...) »<sup>115</sup>. En termes de complexité, le *grapixo* se rapproche du *throw-up* mais ses lettres sont faites de lignes droites, imitant ainsi le style typique de la *pichação* pauliste.

---

<sup>115</sup> Version originale en portugais : « Tem uma leve sequência : *pichação*, *grapixo*, graffiti. (...). O *grapixo* são letras de *pichações* que tem contorno, tem sombra, tem, as vezes, relevo da letra (...) ».



Figure 87 : Grapixo de Kovardes.



Figure 88 : Grapixo de Ise, São Paulo, mars 2004.

e. **Le *throw-up***

En conformité avec le *throw-up* classique, les lettres sont de formes arrondies et sont composées de deux couleurs, une première pour l'intérieur des lettres et une deuxième pour leur contour (cf. Figure 7).



## 2. Espaces du graffiti

### a. Espaces non autorisés

#### i. *Bombardeiro*

Les lieux qui ont le plus de valeur pour le *bombardeiro* sont des wagons de train (à la fois ceux en service comme ceux hors d'usage), des panneaux publicitaires de grande dimension, appelés *outdoors*, des autobus, des camions, des fourgonnettes, des grues, des rideaux métalliques des magasins et des murs de toutes sortes, notamment ceux servant également d'espace publicitaire aux commerçants et aux politiciens lors des campagnes électorales.



Figure 89 : Outdoor graffité, Avenida Paulista, São Paulo, février 2004.



Figure 90 : Publicité d'un candidat politique, São Paulo, décembre 2003.



Figure 91 : Bombardeiro du crew HDV sur camions citernes (*Engole seco* : Avale d'un coup), Grand São Paulo, décembre 2003.

Le métro est également une cible privilégiée, mais très périlleuse et qui ne donne des résultats que très éphémères. Binho donne à ce sujet les détails suivants :

« Le métro : il a déjà été peint plusieurs fois et il continue d'être peint... seulement les trains ne sortent pas quand ils sont peints. La politique du métro ne permet pas que soit divulgué ce type d'attaque au système. C'est très dangereux... les stations sont dangereuses : des gardes, des polices, la sécurité... Tu peux mourir »<sup>116</sup>.



**Figure 92 : Tags dans le métro de São Paulo, São Paulo, mars 2003.**

Une journaliste de la *Folha de São Paulo*, Fernanda Mena, confirme, dans un article de mars 2004, les informations données par Binho :

« Plus commun à l'étranger, faire des graffitis sur des wagons de train et de métro n'est pas non plus si rare ici. Seulement, c'est quelque chose que personne ne voit.

Selon le responsable du métro de São Paulo, au moins une fois à chaque six mois, un wagon est peint. Celui-ci est alors immédiatement et ne recommence à circuler que lorsqu'il est propre » (Mena 2004 : C6)<sup>117</sup>.

<sup>116</sup> Version originale en portugais : « Metrô : já foi pintado várias vezes e continua sendo pintado... apenas os trens não saiam mais quando são pintados. A política do metrô não permite que seja divulgado esse tipo de ataque a esse sistema. Muito perigoso... as estações são perigosas : guardas, policiais, segurança...Você pode morrer ».

<sup>117</sup> Version originale en portugais : « Mais comun no exterior, fazer grafites em vagões de trem e do metrô não é tão raro por aqui. Só que é algo que ninguem vê. Segundo a assessoria do Metrô de São Paulo, pelo menos uma vez a cada seis meses um vagão é pintado. Ele então é imediatamente recolhido e só volta a circular quando está limpo »

Cependant, au niveau de la difficulté d'accès de certaines surfaces les graffiteurs ne rivalisent pas avec les *pichadores*. Ce sont notamment eux qui laissent leur marque entre les étages des édifices ainsi qu'aux passages à niveau.



**Figure 93 : Pichações sur passage à niveau**

Les *bombs* se concentrent souvent sur les mêmes murs. Un graffiteur vient ajouter sa signature à une autre déjà présente en signe de rivalité ou de sympathie. La logique est celle de l'addition dans la mesure où le nouveau *throw-up* ne se fait pas par-dessus ceux déjà présents mais plutôt autour de la surface occupée par ces derniers. Selon Os Gêmeos, il s'agirait d'une règle éthique propre au Brésil. Les graffiteurs brésiliens ont donné comme appellation à un mur couvert de *throw-ups* celui de « *sopa de letras* » (soupe de lettres).



**Figure 94 : Sopa de letras, Osasco (Grand São Paulo), mars 2004.**

ii. *Empiètement sur les graffitis ou les pichações d'autrui*

Il arrive parfois qu'un graffiteur ayant consacré beaucoup de temps et d'effort à produire une murale voie celle-ci être sévèrement abîmée en quelques secondes par quelques traits de peinture d'un malfaiteur. C'est une expérience très frustrante pour l'auteur du graffiti. Tota décrit ce sentiment ainsi :

« (...) quand on fait un travail dans la rue et que quelqu'un le rature et le saccage, c'est normal que ça rende émotif parce que c'est quelque chose qui a été fait avec des mauvaises intentions »<sup>118</sup>.

Il existe cependant une règle, s'appliquant autant entre graffiteurs qu'entre graffiteurs et *pichadores*, qui régit ce type de situation. Dimi la résume en ces mots : « Si tu ratures, on va te raturer. Si tu respectes, on va te respecter »<sup>119</sup>.

<sup>118</sup> Version originale en portugais : « (...) quando a gente faz um trabalho na rua e que uma outra pessoa atropelou e fez uma bagunça é lógico que vai descer cair a emoção porque ai é uma coisa que aconteceu com maldade ».

<sup>119</sup> Version originale en portugais : « Se você atropelou, você é atropelado. Se você respeita, você é respeitado ».

**b. Espaces autorisés***i. Painei*

Comme il s'agit d'une forme de graffiti complexe qui exige parfois de nombreuses heures de travail de la part de ses artisans, le *painei* est produit, la plupart du temps, dans un contexte légal, c'est-à-dire en accord avec le propriétaire du mur, qu'il s'agisse d'une municipalité, d'une école ou d'un particulier. Dans certains cas, c'est le propriétaire du mur qui approche les graffiteurs, dans d'autres cas, c'est l'inverse. En échange des services des graffiteurs, le propriétaire fournit souvent la peinture et le repas du midi.



**Figure 95 : Painei autorisé de Leonildo sur un mur privé, Grand São Paulo, mars 2004.**

Lorsque le *painei* se fait sans l'accord du propriétaire, il est souvent produit sur un mur de peu de valeur, par exemple celui d'une usine désaffectée ou celui clôturant un terrain vague, ce qui minimise les chances d'une intervention policière.

*ii. Le graffiti rémunéré : les contrats*

Les ateliers ou *oficinas* de graffitis sont nombreux, notamment depuis le programme d'ouverture des écoles les fins de semaine pour permettre l'organisation d'activités extrascolaires. Les graffiteurs qui donnent ces cours sont rémunérés. D'autres institutions paient également des graffiteurs pour donner des ateliers dans des programmes de réinsertion sociale, comme l'organisme « Dom Quichotte » pour lequel travaille le graffiteur Anjo. Lorsque donnés fréquemment, ces ateliers procurent pour beaucoup de graffiteurs un revenu suffisant pour vivre. Presque tous les graffiteurs que j'ai fréquentés étaient ou avaient été *oficineiros* (instructeurs d'atelier)<sup>120</sup>.

Un graffiteur peut aussi trouver des sources de revenus dans le secteur privé en faisant valoir son expertise dans le graffiti. Binho est, par exemple, un graffiteur dont les contrats avec les entreprises privées sont fréquents. Les deux activités principales pour lesquelles ses services sont demandés sont la décoration et la conception graphique de publicités. Binho a décoré le Sambodrôme de São Paulo pour le carnaval, de nombreux plateaux de cinéma, notamment pour les films « *Bicho de Sete cabeças* » (Bodansky 2001) et « *Carandiru* » (Babenco 2002), et fait des peintures corporelles pour des mannequins. De plus, il a travaillé à la conception de publicités, pour des multinationales comme Nestlé, Peugeot, Citroën, Ford, Nike et pour des produits nationaux comme la bière Skoll, les jeans Ellus et Brasil Telecom.

---

<sup>120</sup> Je reviendrai sur le rôle joué par les *oficineiros* dans la section « Initiation des nouveaux ».

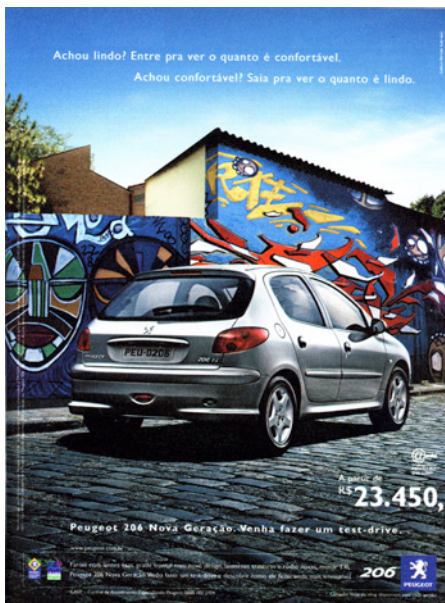


Figure 96 : Publicité brésilienne des voitures Peugeot, juin 2004.



Figure 97 : Binho durant la production d'une affiche publicitaire pour les jeans Ellus, São Paulo, avril 2004.





**Figure 98 : Affiche publicitaire terminée de Binho pour les jeans Ellus, São Paulo, avril 2004.**

Finalement, il expose ses œuvres dans de nombreuses galeries d'art paulistes (Mis, Shoque Cultural, Grafiteria, Memorial da América Latina, Centro Cultral Itaú).

Selon Binho, le graffiti aurait la valeur marchande la plus importante de toute la culture hip-hop : « Nous avons un impact dans le marché réel absurdement plus grand que celui de toute la culture hip-hop mise ensemble. Nous avons réussi cette conquête grâce à notre indépendance »<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Version originale en portugais : « Temos um resultado no mercado real absurdamente maior do que toda cultura hip-hop junta que temos conseguido, temos conquistado por nossa independência ».



Figure 99 : Graffiti sous forme publicitaire pour la bière Skol, São Paulo, février 2004.

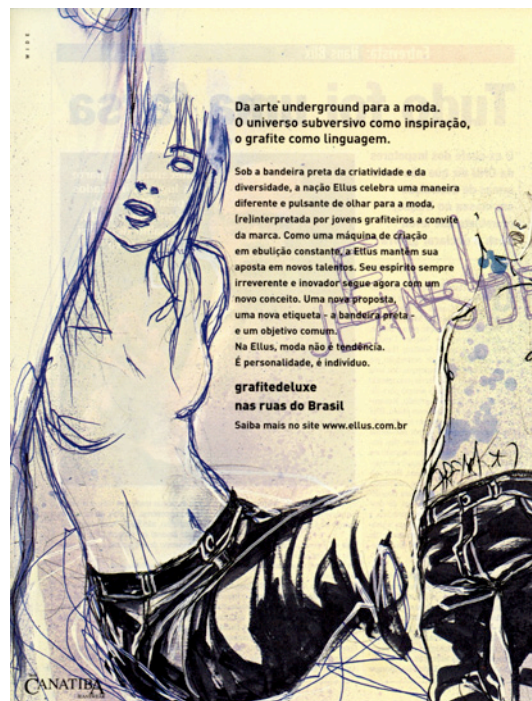


Figure 100 : « Le graffiti comme langage » (*grafite como linguagem*) dans la campagne publicitaire des jeans Ellus, 2004.

D'après Binho, en termes de résultats de marketing, les graffiteurs qu'il qualifie de « maduros e profissionais » (« mûrs et professionnels ») sont en train de dépasser les plus grands créateurs. Il ne voit pas d'un mauvais oeil cette récupération du graffiti à des fins commerciales par l'industrie. Selon lui, les artistes gardent leur liberté de création et n'ont pas à copier ou suivre les instructions qui leur ont été données. La position de Binho à ce sujet est pragmatique : « Si on ne s'associe pas à des grandes entreprises, à des grandes conditions financières, nous n'arriverons nulle part (...). Au Brésil nous dépendons du marché »<sup>122</sup>.

Binho croit que la situation des graffiteurs des pays riches est différente parce qu'ils gagnent leur vie beaucoup plus facilement. Cela leur permet d'être des artistes qui sont indépendants de l'industrie. Voici comment il décrit leur situation :

« Dans les pays riches, on peut travailler dans un bar, mettre de côté 10% de son salaire, acheter des canettes d'aérosol et sortir pour peindre et pouvoir dire que t'es punk parce que t'es pas vendu au système parce tu vis dans un endroit qui te donne la possibilité de travailler peu et de te divertir »<sup>123</sup>.

La position de Speto est similaire à celle de Binho en ce qui a trait à l'association des graffiteurs et des entreprises privées. Selon lui la commercialisation du graffiti n'a rien de moralement condamnable : « les personnes veulent avoir »<sup>124</sup> explique-t-il.

Pour Speto, l'important est de rester vigilant sur la façon dont se fait la commercialisation. Par exemple, il n'accepte de travailler sur une commande ou une publicité que s'il est d'accord avec le produit, le message ou la cause que l'on cherche à promouvoir.

---

<sup>122</sup> Version originale en portugais : « Se não nos associarmos a grandes empresas, as grandes condições financieras, nunca chegaremos a lugar nenhum (...). No Brasil dependemos do mercado ».

<sup>123</sup> Version originale en portugais : « No primeiro mundo, pode trabalhar num bar, separar 10% do seu salario, comprar spray e sair para pintar e poder dizer que você é punk porque não se vendeu ao sistema porque você vive num lugar onde te da condição de trabalhar um pouco e se divertir ».

<sup>124</sup> Version originale en portugais : « As pessoas querem ter ».

La graffiteuse Ana Clara tient un discours plus critique de cette récupération du graffiti par le privé. Selon elle, il existe une grande contradiction entre le graffiti de rue qu'elle associe à une idéologie non capitaliste et l'élaboration de publicités s'inspirant du graffiti pour vendre des marques commerciales (*grifes*). Pour Ana Clara, le graffiteur qui accepte de vendre des produits embrasse alors les idées d'un système que le graffiti cherche à critiquer. Lorsqu'un graffiteur accepte les contrats publicitaires, « cela change-t-il quelque chose? »<sup>125</sup> demande Ana Clara. « Seulement son portefeuille »<sup>126</sup> répond-elle.

### 3. Vision du graffiti

#### a. Composantes

Certaines composantes définissent le graffiti hip-hop.

Pour Binho, il y en aurait quatre principales : (1) les lettres, (2) le style des personnages (3) le *crew* et finalement (4) un langage particulier.

Dimi, identifie également quatre caractéristiques : (1) les lettres; (2) les personnages (ces deux premiers éléments sont les mêmes que ceux mentionnés par Binho); (3) le mur et (4) la rue. Par ailleurs, pour Dimi, ces quatre composantes n'ont pas besoin d'être toutes présentes pour qu'il s'agisse néanmoins d'un graffiti. Il explique ceci par deux exemples. Le premier est celui d'individus qui peignent sur les murs et dans la rue mais qui ne font ni lettres, ni personnages. Le deuxième est celui des toiles, peintes par Dimi, composées de lettres *wildstyle*. Pour Dimi, il s'agit de graffitis même si ces œuvres ne sont produites ni sur un mur, ni dans la rue. La vision du graffiti de Dimi s'ancre donc entre des balises peu fixes. Même lorsqu'il réfléchit sur ses productions qui remplissent les quatre critères préalablement cités, Dimi ne les définit pas comme des graffitis mais plutôt comme étant tout simplement une forme d'expression :

---

<sup>125</sup> Version originale en portugais : « Mudou uma coisa? ».

<sup>126</sup> Version originale en portugais : « A sua bolsa ».

« Quand l'on pense ou l'on parle de graffitis, la première chose que l'on se rappelle : mur, lettrage et personnage c'est bien cela (...) mon support préféré est le mur, la rue mais ce que je fais je ne le vois pas comme étant du graffiti, je le vois comme étant une expression (...) »<sup>127</sup>.

## **b. La rue (*a rua*)**

Un élément particulièrement important dans l'ensemble des discours entendus sur le graffiti au Brésil est l'importance de la rue. « C'est l'essence du graffiti », résume Ise. Même son de cloche chez Dimi : « Graffiti é rua » (« le graffiti est la rue »). Une métaphore communément employée pour parler du rapport entre le graffiti et la rue est de décrire la rue comme une « galeria ao céu aberto » (« galerie à ciel ouvert »).

Deux éléments définissent l'expérience de peindre dans la rue : l'exposition et l'interaction avec le public. Voici ce qu'en dit Tota :

« Quand tu es dans la rue c'est une exposition très grande. Une exposition qui est constante, il y a toujours des gens passant, jouant, faisant des blagues. (...). Et donc, c'est interactif en même temps. Tu invites le passant, évidemment, de manière indirecte »<sup>128</sup>.

Un troisième élément qui caractérise le graffiti en tant que « trabalho de rua » (« travail de rue ») est qu'il est très facilement transformé, soit par les éléments naturels ou par autrui.

---

<sup>127</sup> « Quando a gente pensa, fala graffiti primeira coisa que lembra : muro, parede e letra e personagem é bem isso (...) o meu suporte é mesmo muro, rua mas o que eu faço não vejo como graffiti, eu vejo como uma expressão (...)».

<sup>128</sup> « Quando você está na rua é uma exposição muito grande. Uma exposição que ela é constante, tem sempre gente passando, bricando, mexendo, fazendo gracinha. (...). Então é interativo no mesmo tempo. Você convida o cara, lógico, indirectamente ».

### c. Fonctions multiples

Que recherchent les graffiteurs?

Pour Binho, l'objectif premier est l'écriture de son nom dans l'espace public:

« Écrire nos noms, c'est le fort du graffiti, le fort de l'exposition, c'est de profiter de la place médiatique que nous avons dans la rue pour exposer notre produit, nos idées »<sup>129</sup>.

En plus de ce que Dimi nomme le « lance da autopromoção » (« le truc de l'autopromotion »), il y aurait aussi, selon lui, le « lance do protesto » (« le truc de la protestation »).

Tota propose, pour sa part, une multitude de sens et fonctions que peut avoir le graffiti pour un individu :

« Le graffiti peut être un comportement, il peut être un refuge aussi (...) pour la partie financière (...) beaucoup de fois, il sert de thérapie, lorsque tu peins, tu oublies de nombreuses choses. (...) C'est donc un épanchement. C'est un divertissement »<sup>130</sup>.

### d. Similitudes et différences entre le graffiti et la *pichação*

Dans l'esprit du public, la *pichação* et le graffiti sont des opposés – la *pichação* salit la ville et symbolise le mal alors que le graffiti embellit la ville et incarne le bien. Telle que décrite dans l'histoire du graffiti au Brésil, cette distinction existe depuis les années 1980 et fut

---

<sup>129</sup> Version originale en portugais : « Escrever nossos nomes : o forte do graffiti, o forte da exposição, de ter oportunidade. Aproveitar a mídia que temos na rua para expor nosso produto, nossas ideias ».

<sup>130</sup> Version originale en portugais : « O graffiti pode ser um comportamento, ele pode ser um refugio também (...) pela parte financeira (...) muitas vezes ele serve como uma terapia, você pintando você esquece de varias coisas. (...) Então ele é desabafo. Ele é entretenimento ».

instaurée par les graffiteurs de la première vague de graffitis. Même si les genres de graffitis ont changé (le graffiti figuratif a été remplacé par le graffiti hip-hop et la *pichação* n'est plus politique mais basée sur l'autopromotion), l'opposition s'est maintenue.

Dans l'esprit des graffiteurs, la *pichação* et le graffiti sont cependant similaires à plusieurs niveaux.

### *i. Similitudes*

La base commune que partage la *pichação* et le graffiti, selon Binho, est la suivante : (1) l'écriture de son nom; (2) l'écriture du nom du *crew*; (3) l'entrée dans des lieux non permis; (4) le risque encouru d'être poursuivi par la police; (5) une forme de protestation; (5) une manière pour les jeunes de montrer qu'ils sont vivants.

Dimi reprend quelques-uns de ces éléments et illustre ses propos par des exemples. Tout d'abord, au sujet de l'écriture du nom, existe-t-il une différence entre une *pichação* et un tag? Dimi suggère leur équivalence : « Pichação et graffiti c'est la même chose. C'est un tag. La *pichação*, c'est un tag. C'est un tag brésilien. Dans n'importe quel coin du monde si tu en cherches, ça n'existe pas »<sup>131</sup>. Que ce soit dans le graffiti comme dans la *pichação*, dans chacun des cas, la promotion personnelle est présente, même si le graffiti a aussi souvent, en plus de cet objectif, celui de passer un message. Dimi donne l'explication suivante : « Dans le *wildstyle*, il y a le nom du gars, tu vois un autre graffiti semblable et, encore une fois, c'est le nom du gars. Il y a un personnage qui évoque une idée mais il y a l'autopromotion aussi »<sup>132</sup>. Dimi décrit aussi la similitude de l'expérience d'un graffiteur et d'un *pichador* dans un contexte illégal :

« Quand tu vas peindre un train, tu vois comment c'est, tu vois tout, tu regardes tout. S'il y a un problème, tu regardes par où tu vas courir, si tu as besoin de courir. L'expérience du *pichador* est très semblable. Parfois tu as deux canettes

<sup>131</sup> Version originale en portugais : « Pichação e graffiti é a mesma coisa. É um tag. A *pichação* é um tag. É um tag brasileiro. Qualquer lugar do mundo se procurar não existe ».

<sup>132</sup> Version originale en portugais : « No *wildstyle* tem o nome do cara, olha outro o nome do cara. Tem um personagem que passa uma ideia mas tem a auto-promoção também ».

pour faire un *throw-up* et tu ne dois rien regarder d'autre. Il faut seulement que tu arrives, que tu le fasses et que tu fuies. Comme un *pichador* aussi s'il a une canette sur lui, il arrive (...), il fait un *pixo* [autre terme pour *pichação*] et fuit. Entre guillemets c'est pareil mais c'est différent »<sup>133</sup>.

Un dernier élément de similitude entre les graffiteurs et les *pichadores* est que ceux-ci partagent souvent les mêmes racines, car la plupart des graffiteurs ont commencé par la *pichação*. Ceci fait en sorte que les graffiteurs ont du respect et une sympathie naturelle pour les *pichadores*.

Binho constate, en effet, que le graffiti a récupéré d'anciens *pichadores*. Il note toutefois que malgré leur nouveau statut ces anciens *pichadores* peuvent, à l'occasion, retourner à une pratique illégale :

« C'est une vérité, beaucoup de graffiteurs – beaucoup d'artistes de l'univers du graffiti sont réellement sortis de la *pichação*. Peut-être à certains moments ils retournent à la rue pour se laisser aller, pour se décharger de cette énergie avec la *pichação* ou avec des tags ou des *throw-ups* »<sup>134</sup>.

Dimi est un exemple d'un *pichador* qui s'est recyclé dans le graffiti et qui, occasionnellement, pratique la *pichação* :

« J'ai commencé avec ça [la *pichação*]. Dès que j'ai été en contact avec une canette, je me suis retrouvé dans la *pichação* et après ç'a [le graffiti] travaillé

---

<sup>133</sup> Version originale en portugais : « Quando se vai pintar um trem olha, vê como que é, vê tudo, olha tudo. Se der um problema para onde vai correr, se precisar correr. Pichador é bem parecido e como tem as vezes esses momentos que está com duas latas para fazer um *throw-up* e tem que olhar nada, só chega, faz e some. Como o *pichador* também se está com uma lata, (...) chega, faz o *pixo* e some. Entre aspas é igual mas é diferente ».

<sup>134</sup> « É uma verdade muitos *grafiteiros* – muitos artistas do universo do graffiti saíram realmente da *pichação*. Talvez em alguns momentos até retornem a rua para desabafar, para descarregar essa energia com *pichação* ou com tags ou *throw-ups* ».



dans ma tête (...) parfois encore j'en ai envie [de faire des *pichações*]; j'en fais quelques-unes. Je ne suis pas le seul. J'admire la *pichação* »<sup>135</sup>.

Ise, graffiteur et propriétaire de la boutique de graffiti « Grapixo » et qui n'a pourtant jamais été *pichador*, apprécie beaucoup la *pichação*. Pour lui, comme l'a énoncé Dimi, le graffiti et la *pichação* s'équivalent, car ils sont tous les deux motivés par l'autopromotion. Ise va cependant encore plus loin que Dimi, car il avance que la *pichação*, pour diverses raisons, est le véritable graffiti brésilien. D'abord, le graffiti hip-hop, contrairement à la *pichação*, a des origines étrangères, ce qui amène ceux qui le pratiquent à vivre une réalité qui n'est pas la leur. Deuxièmement, l'essence illégale de l'acte de graffiter dans la rue est respectée dans la *pichação*. Les *pichadores* ne sont donc pas amenés à « se prostituer », dit-il, comme le sont les graffiteurs lors de leurs activités légales. Troisièmement, pour Ise, l'esthétique de la *pichação* est de grande valeur. Il explique qu'alors qu'au Brésil celle-ci n'est pas appréciée, les Européens en sont très friands.

Une des solutions mise de l'avant par le pouvoir public pour enrayer la *pichação* est d'encourager le développement du graffiti. D'après Binho, le fait que le graffiti soit perçu comme une alternative à la *pichação* a comme conséquence de garantir au graffiti un « appui gigantesque » (« apoio gigantesco ») de la part de la société. Les graffiteurs qui participent aux événements financés dans l'idée sous-jacente de combattre la *pichação* se retrouvent ainsi placés, malgré eux, dans une position antagonique vis-à-vis les *pichadores* alors que dans les faits ils ont beaucoup en commun.

La plupart des graffiteurs identifient cependant certaines différences entre leur pratique et celle des *pichadores*.

---

<sup>135</sup> Version originale en portugais : « Eu comecei por isso [a *pichação*]. Assim ter pegado o contato com a lata, acabei na *pichação* e depois ele [o graffiti] foi trabalhando na minha cabeça (...) as vezes atualmente da vontade [de pichar]; eu faço algumas. Eu não sou unico. Admiro *pichação* ».

## ii. Différences

### i. Du point de vue des graffiteurs

La témérité des *pichadores* est sans pareil. Les graffiteurs admirent l'audace dont font preuve les *pichadores* qui risquent souvent leur vie pour réussir le défi qu'ils se sont lancés. Certains graffiteurs, comme Dimi, sont d'ailleurs de l'avis que cette bravoure fait défaut dans le milieu du graffiti. Des graffiteurs de Santo André, appartenant au *crew AV*, décrivent, dans la revue *Hintervenção Urbana*, les aventures dangereuses des *pichadores* et leurs conséquences souvent néfastes :

« Les *pichadores* ont une témérité immense qui manque à beaucoup de graffiteurs, ils risquent leur propre vie en montant des immeubles, des toits, des tours, etc. pour divulguer leur nom, plusieurs fois cette témérité les amène à mourir, nous avons perdu quelques *pichadores* comme, par exemple, *smorf* [du groupe de *pichadores*] (*gangsters*), qui est tombé du cinquième étage d'un immeuble, en tentant d'escalader cet immeuble de l'extérieur, *sa* (*ant boys*), a eu la moitié de sa tête arrachée par un train en fuyant des tirs sur la ligne de train, *pitucho* (*os principes*), est tombé du haut d'une boulangerie en tentant de fuir après avoir été pris en flagrant délit, *cl* (*vprs*) est mort lors de l'effondrement du toit d'une entreprise » (Tota et Betho 1998 : 15)<sup>136</sup>.

Cela vaut-il la peine pour les *pichadores* de risquer leur vie pour écrire leur nom? Tota croit que non. Selon lui, les *pichadores* doivent s'orienter vers des activités qui les mettent davantage en valeur et qui canalisent leur énergie vers d'autres débouchés que celui de la *pichação*. Voici ce qu'en dit Tota. :

---

<sup>136</sup> Version originale en portugais : « Os *pixadores* tem uma ousadia imensa, que falta para muitos *grafiteiros*, eles arriscam suas próprias vidas subindo em prédios, telhados, torres, etc... para divulgar a sua escrita, muitas vezes essa ousadia levaram eles a fatalidade, perdemos vários *pixadores* como por exemplo : *smorf* (*gangsters*), que caiu do quinto andar de um prédio, ao tentar escalar o mesmo pelo lado de fora, *sa* (*ant boys*), teve metade de sua cabeça arrancada por um trem ao fugir de tiros na linha de trem, *pitucho* (*os principes*), caiu do alto de uma padaria ao tentar fugir após ter sido fragado, *cl* (*vprs*), morreu ao afundar em um telhado de uma firma ».

« Je pense qu'ils ont besoin de cette adrénaline mais d'une forme qui soit intéressante pour eux et autrui; parce que la personne qui expose son nom dans les rues, elle finit par courir le risque de mourir; ce n'est pas seulement l'adrénaline qui va nous faire profiter de notre vie. (...) Les *pichadores* doivent se valoriser davantage, profiter de la vie et s'ils veulent prendre des risques que ce soit quelque chose qui apporte un bénéfice personnel et non seulement un bénéfice pour les commerces de peinture »<sup>137</sup>.

L'importance donnée à la recherche de popularité ou au *ibope*, selon l'expression brésilienne, serait ce qui différencie le plus le graffiti de la *pichação*. Dimi explique le lien entre le *ibope* et les *pichadores* en ces mots :

« *Ibope* est un sondage généralement fait à la télévision, ils font un sondage pour voir qui a le plus d'audimat. La même chose, ils veulent avoir plus d'audimat dans la *pichação*, ils veulent devenir célèbres, c'est l'affaire de l'autopromotion, l'*ibope* seulement pour l'*ibope* »<sup>138</sup>.

Le *pichador* serait donc avant tout centré sur l'*ibope*. Quant au graffiteur, ce serait l'art qui serait sa source première de motivation. C'est du moins l'avis de Tota :

« Les personnes les plus associées à la *pichação*; les personnes qui jouent le plus en faisant du graffiti qui sont sans compromis pour l'art ont un compromis avec leur ego. Ils veulent seulement que leur petit nom soit dit par une galerie de

---

<sup>137</sup> Version originale en portugais : « Eu acho que eles só precisam usar essa adrenalina de uma forma que seja interessante para eles e terceiros, porque para a pessoa colocar somente o nome dela exposto nas ruas, ela acaba sofrendo risco de morte e não só a adrenalina que vai trazer proveito para nossa vida. (...) Os *pichadores* têm que se valorizar mais, aproveitar a vida e se quiserem se arriscar que seja algo que traga algum proveito para si e não para as lojas de tintas ». « Entrevista : Tota Grafiteiro », Bolsa do Consumidor Hip-Hop. Prefeitura de Santo André, 30 de janeiro de 2003, Ano 1 n#3, p.3.

<sup>138</sup> Version originale en portugais : « *Ibope* é uma pesquisa geralmente na televisão, eles fazem uma pesquisa para ver que tem mais audiência. A mesma coisa, eles querem ter mais audiência na *pichação*, querem ficar mais famosos, é o lance da auto-promoção, *ibope* só por *ibope* ».

jeunes filles (...). En vérité dans le graffiti, ce *ibope* n'est pas voulu. Les personnes plus vieilles, moi aussi, on a l'idée de conquérir les choses naturellement »<sup>139</sup>.

Selon Tota, ce désir de *ibope* qu'il résume ainsi : « parle mal mais parle de moi, je veux apparaître »<sup>140</sup> demeure malgré tout profondément ancré dans la mentalité des graffiteurs anciennement *pichadores*.

Pour Dimi, la *pichação* est également une affaire d'*ibope* et d'autopromotion. Le *pichador* laisse une marque pour signifier : « J'existe, je suis ici ». De plus, Dimi voit la *pichação*, tout comme le graffiti, comme une forme d'art : « Je vois les deux comme de l'art : la *pichação* provoque un sentiment; c'est ce qui amène le gars à prendre un risque »<sup>141</sup>. La *pichação* est également perçue comme étant de l'art pour Ise, car l'étude et la réflexion sur les choix esthétiques s'imposent si l'on souhaite se différencier des autres.

Des graffiteurs rencontrés, Speto est celui qui était le moins sympathique à la cause des *pichadores*. Pour lui, la *pichação* ne faisait pas partie du graffiti. Il percevait les *pichadores* comme des marginaux qui dans leur pratique étaient plus dictateurs que les graffiteurs et manquaient de respect aux autres personnes.

## ii. Du point de vue des *pichadores*

Mon contact avec des *pichadores* a été minimal. Je n'ai eu l'occasion de m'entretenir qu'avec trois d'entre eux. Dans chaque cas, cependant, une constante a ressurgi : l'objectif pour ces *pichadores* n'était pas la transmission d'un message, mais comme le dit le *pichador*, Não, celui de « levantar o nome » («propager le nom ») . L'idée de l'acte vandal était également plus présente dans leur discours. Le *pichador* Diorn affirme : « Je peins pour détruire... il faut

---

<sup>139</sup> Version originale en portugais : « As pessoas mais associadas com *pichação*; as pessoas que brincam mais fazendo graffiti, que estão sem compromisso com a arte. Tem compromisso com ego e só ele quer seu nominho falado pela uma galerinha de meninas (...). No graffiti na verdade esse *ibope* não é bem querido. As pessoas mais velhas, eu também, tem a visão de conquistar as coisas naturalmente ».

<sup>140</sup> Version originale en portugais : « fala mal mas fale de mim, eu quero aparecer »

<sup>141</sup> Version originale en portugais : « Vejo os dois como arte : *pichação* rola um sentimento; é o que leva o cara a se arriscar ».

saccager »<sup>142</sup>. Chacun d'eux se perçoit comme étant un artiste, d'une valeur équivalente à celle d'un graffiteur. La calligraphie dans la *pichação* exige notamment une étude assidue. Não explique : « Pour que le lettrage prenne forme, il y a eu mille croquis; six ans : gribouiller dans la rue; cinq ans : prendre au sérieux, perdre des nuits, ne pas plaisanter »<sup>143</sup>.

Il n'y a pas de différence selon eux entre le graffiti et la *pichação*, outre celle du style graphique choisi. Par son esthétique agressive, la *pichação* est le reflet de l'expérience de la vie à São Paulo, avance Não. Il s'agit donc pour lui d'une manière de valoriser sa culture (« valorizar minha cultura »).

#### e. Graffiti hip-hop vs stencil art (pochoirs)

Avant de s'initier au graffiti, Binho avait commencé par faire des pochoirs. Il en faisait avec la même attitude que celle associée au graffiti hip-hop, c'est-à-dire que « dans la situation de le poser [le stencil] dans un endroit illégal, il faut fuir, il faut courir »<sup>144</sup>. Cependant, Binho s'en désintéresse rapidement, car selon lui, contrairement à la pratique des pochoirs en Angleterre où il s'agissait d'une « situation réelle d'attaque au système »<sup>145</sup> au Brésil, c'était plutôt une logique de promotion et non celle de l'« attitude » du graffiti. Binho précise cependant qu'aujourd'hui, il existe quelques artistes de pochoir qui ont la disposition requise. L'autre caractéristique de la pratique des pochoirs que Binho rejette est le fait qu'il s'agisse d'une technique de reproduction ce qui ne limite pas la pratique aux artistes, mais permet à quiconque d'en faire. Pour Binho, cet aspect de reproduction lui enlève sa valeur artistique.

Tous n'ont cependant pas une telle vision du pochoir. Tota, par exemple, dit faire du « stencil art » occasionnellement. Il a des pochoirs prêts à être utilisés et fait aussi des toiles en employant cette technique. Il préfère toutefois davantage le graffiti à main levée qui lui permet de travailler avec plus d'agilité, d'agressivité et de finir plus rapidement.

---

<sup>142</sup> Version originale en portugais : « Pinto para destruir... tem que zoar ».

<sup>143</sup> Version originale en portugais : « Para a letra chegar, rolou 1000 estudos. 6 anos : rabiscar na rua; 5 anos : levar a serio, perder noite, não fazer brincadeira ».

<sup>144</sup> Version originale en portugais : « na situação de colocá-lo [o stencil] em algum lugar ilegal tem que fugir, tem que correr ».

<sup>145</sup> Version originale en portugais : « situação real de ataque ao sistema »

La technique du pochoir peut aussi être employée dans la réalisation d'une murale, comme j'ai pu le constater en observant Os Gêmeos à l'œuvre. La majorité de leur production était faite, à main levée, avec de la peinture aérosol, mais un pochoir fut utilisé pour ajouter des motifs aux vêtements d'un personnage.

#### f. Graffiti hip-hop versus le *spray art*

Pour Binho, le *spray art* ne fait pas partie du graffiti hip-hop, mais il s'agit tout de même d'une forme de graffiti. La différence entre le *spray art* et le graffiti hip-hop est que le *spray art* est davantage axé sur l'art, il n'y a pas de règles ou de limites et il est par conséquent une forme plus libre de graffiti : « La différence est que tu fais ce que tu as envie de faire », résume Binho.

Beaucoup d'artistes qui pratiquent cette forme de graffiti n'utilisent pas nécessairement la canette spray mais plutôt un petit rouleau, un pinceau et des applications<sup>146</sup>.

Malgré ces différences, pour Binho, un graffiteur c'est bien davantage une attitude qu'un style particulier et il est d'avis que la collaboration entre ces deux formes de graffiti a donné de très bons résultats :

« Nous avons fait de bonnes oeuvres en mélangeant les artistes qui font du traditionnel avec des artistes qui ne sont pas très liés à la culture hip-hop... Du graffiti abstrait ou seulement des écritures »<sup>147</sup>.

### G. Les médias – source d'information et de diffusion de l'information

Comment les graffiteurs récoltent-ils de l'information sur le graffiti ? Dimi mentionne qu'il s'agit d'une quête difficile. Il se demande si la rareté de l'information est également la

---

<sup>146</sup> « Ornaments appliqués » (dans « Application » Robert 2001).

<sup>147</sup> Version originale en portugais : « Nos temos feito boas obras misturando os artistas que fazem o tradicional juntamente com os artistas não tão ligados a cultura hip-hop... Graffiti abstrato ou apenas escritas ».

même pour les graffiteurs ailleurs qu'au Brésil. Il avoue connaître très peu de choses sur l'origine du graffiti, mais il aimerait en savoir davantage. Pour Tota, s'informer est essentiel pour pouvoir se faire une opinion. Il a donc cherché à recueillir beaucoup d'information sur l'historique du hip-hop et particulièrement sur celle du graffiti.

## 1. Les personnes

L'information provient avant tout d'autres graffiteurs, en général, de ceux qui sont plus vieux, mentionne Binho. Il s'agit du « *boca a boca* » (« bouche à oreille ») comme l'explique Tota. Pour lui, c'est par ses conversations avec les « icônes du hip-hop au Brésil »<sup>148</sup> avec qui il a travaillé qu'il a acquis ses connaissances sur le hip-hop et le graffiti. Dimi ajoute que même si ses connaissances sont très partielles, il tente de transmettre ce qu'il connaît aux plus novices que lui.

## 2. Les magazines

Les magazines de graffitis circulent beaucoup dans la communauté des graffiteurs paulistes et jouent un rôle très important dans l'échange d'informations. La plupart des graffiteurs cherchent à faire publier des photos de leurs graffitis. *Graffiti* la revue nationale de graffitis, distribuée par la société « Editora Escala » de São Paulo, comprend environ 500 photos par numéro et représente le travail de 200 à 300 graffiteurs. Un nouveau numéro de *Graffiti* est publié tous les deux mois et a un tirage de 55 000 revues. En tant qu'éditeur de *Graffiti*, Binho cherche à tenir les graffiteurs brésiliens bien informés en présentant dans les pages de ce magazine un « grand volume d'information venant de la rue »<sup>149</sup>. Pour ce faire, tel un « conservateur d'art » spécifie-t-il, Binho fait le tri parmi plus de 700 photos. Ses critères sont les suivants : (1) la qualité artistique du graffiti, (2) la réputation de son auteur, (3) l'accord entre le graffiti et les autres graffitis présentés sur la même page. Quant aux six pages de

---

<sup>148</sup> Version originale en portugais : « ícones do hip-hop no Brasil ».

<sup>149</sup> Version originale en portugais « um grande volume de informação na rua ».

« *bombardeiro* », Binho cherche non seulement une certaine qualité mais également à pouvoir en identifier leurs auteurs. Dans *Graffiti*, l'ordre des sections varie d'un numéro à l'autre: les premières sections sont en général celles nommées « Produções »<sup>150</sup> (8 à 10 pages) ou « Mundo »<sup>151</sup> (2 à 8 pages) alors que la dernière section est très souvent celle intitulée « Bomb »<sup>152</sup> (4 pages).

La maison d'édition, Escala, dont l'objectif est uniquement lucratif, précise Binho, lui achète le contenu de la revue. Binho préfère cet arrangement à celui de produire une revue indépendante: l'investissement en temps et en argent serait trop grand; cela dépasserait la valeur de sa voiture, ajoute-t-il avec humour. Escala produit également un autre magazine, intitulé « *Grafite* », qui comprend dans chaque numéro des photos de graffitis et un article portant sur le graffiti. Ce magazine n'est pas pris au sérieux par les graffiteurs, car aucun effort n'est fait pour identifier le lieu ou les auteurs des graffitis. Comme le résume Binho, il s'agit du type de publication qui cherche uniquement à faire de l'argent avec le graffiti. Ces deux magazines peuvent être achetés dans les « kiosques de revues », très fréquents dans les rues des grandes villes brésiliennes.

L'autre type de publication nationale consacrée au graffiti sont les fanzines, notamment celles de Belo Horizonte et de Curitiba. Il s'agit d'un type de publication beaucoup plus « underground » qu'on ne peut se procurer que dans les magasins spécialisés de graffiti.

*Graffiti* a été précédée par d'autres revues brésiliennes portant – au moins partiellement – sur le graffiti hip-hop. Une des premières a été « *Agito Geral* » (1995) dont une grande partie de son contenu portait sur le mouvement hip-hop, notamment sur le graffiti. La première revue brésilienne entièrement consacrée au graffiti hip-hop est *Fiz Graffiti Attack* (1999) publiée par les graffiteurs Os Gêmeos. Finalement, bien que très peu de numéros aient été publiés, les revues *Hintervenção Urbana* et *Arte das Ruas*, toutes deux dirigées par des graffiteurs hip-hop de Santo André, étaient également spécialisées dans le graffiti hip-hop.

---

<sup>150</sup> Ce sont des productions du Brésil.

<sup>151</sup> Cette section est aussi intitulée dans certains numéros « Mundo afora ».

<sup>152</sup> Cette section rassemble l'ensemble des graffitis produits illégalement. Elle comprend notamment des graffitis faits sur trains.



Certaines revues étrangères, surtout d'origine allemande et néerlandaise, sont également accessibles à São Paulo. Il faut cependant se rendre dans les magasins spécialisés de graffiti pour se les procurer.

### 3. Les livres

Il existe quelques livres au Brésil sur le graffiti national, mais ils portent davantage sur le mouvement du graffiti figuratif qui a précédé celui du hip-hop. Ces livres ne sont souvent pas estimés par les graffiteurs, car ils sont écrits par des personnes extérieures au mouvement qui ne maîtrisent, en général, que partiellement les connaissances de ce milieu.

Le livre le plus connu par les graffiteurs hip-hop paulistes est d'origine new-yorkaise. Il s'agit de « *Spraycan Art* » (Chalfant et Prigoff 1987). Selon Speto, l'arrivée de ce livre en librairie a été à l'origine d'une petite révolution pour les pionniers du graffiti hip-hop à São Paulo. Trésor d'informations à leurs yeux, « *Spraycan Art* » devient leur source principale d'inspiration et remplace alors le film « *Beat Street* » qui avait cette fonction jusqu'alors. Speto explique: « Avant notre référence était ce qu'on avait vu dans le film. Quand nous avons vu le livre, on cherchait à faire ce qu'il y avait dans le livre »<sup>153</sup>.

Le premier livre de Henry Chalfant « *Subway art* » intéressa-t-il Speto et ses collègues autant que « *Spraycan Art* », la deuxième publication de même photographe? « Non » répond Speto, car contrairement à « *Spraycan Art* » qui contenait des photos de graffitis iconographiques, « *Subway art* » mettait davantage l'accent sur la pratique du *bombardeiro* et des graffitis sur les trains.

---

<sup>153</sup> Version originale en portugais : « Antes nossa referência era o que a gente tinha visto no filme. Quando vimos o livro, a gente queria fazer o que estava no livro ».

#### 4. Films, vidéos, reportages à la télévision

Pour Dimi, le film culte du graffiti hip-hop est « *Beat Street* ». Il dit s'être profondément identifié aux graffiteurs montrés dans ce film et ne pas avoir été le seul. *Beat Street* a « causé une émotion chez tout le monde »<sup>154</sup>, explique-t-il.

Il existe de nombreux vidéos produits localement qui montrent des graffiteurs brésiliens en action, autant dans des événements légaux qu'illégaux<sup>155</sup>. Ceux-ci connaissent un grand succès auprès des graffiteurs.

#### 5. Internet<sup>156</sup>

Bien que l'Internet soit bien implanté au Brésil, l'accès à domicile est encore un luxe que très peu de graffiteurs peuvent s'offrir<sup>157</sup>. Les graffiteurs pouvaient néanmoins me donner le nom de quelques sites qu'ils consultaient régulièrement. Il s'agissait de sites brésiliens, tels « Arte Sampa »<sup>158</sup>, « Bocada Forte »<sup>159</sup>, « Fotolog »<sup>160</sup> et de quelques sites étrangers<sup>161</sup>.

Les graffiteurs les plus facilement joignables par Internet étaient ceux qui y avaient accès au travail, comme le graffiteur informaticien, Mania, ou les graffiteurs pour qui le réseautage était important, comme c'était le cas pour Binho. C'est d'ailleurs par Internet que j'ai fixé mon premier rendez-vous avec lui. J'avais obtenu son adresse électronique sur son site web<sup>162</sup>.

---

<sup>154</sup> Version originale en portugais : « (...) causa uma emoção em tudo mundo ».

<sup>155</sup> Voici quelques informations recueillies sur ces vidéos : « O Mundo é sujo » (Fast Food Entertainment); « A Invasão » (Fast-Food Entertainment), 1998; « A Invasão 2 » (Fast-Food Entertainment), 2001; « Quem conhece sabe » (Super fantástico orgulhosamente), 2004; « Quem vê, pensa » (Super Fantástico); « Bombardeio Obscuro »; « Arquivos – Flesh Beck Crew #1 » (FBC); « Flesh Beck Crew n# 2 »; « Graffiti – Work Shop Video 01 : Arte das Ruas ».

<sup>156</sup> Voici quelques sites importants et fonctionnels en janvier 2008 : [www.bocadaforte.uol.com.br/site](http://www.bocadaforte.uol.com.br/site) ; [www.lost.art.br](http://www.lost.art.br); [www.3mundo.hpg.ig.com.br](http://www.3mundo.hpg.ig.com.br); [www.9370.hpg.ig.com.br](http://www.9370.hpg.ig.com.br); [www.artbr.com.br](http://www.artbr.com.br); [www.realhiphop.com.br](http://www.realhiphop.com.br); [www.3mundo.hpg.ig.com.br](http://www.3mundo.hpg.ig.com.br)

<sup>157</sup> Depuis 2004, ceci peut avoir changé.

<sup>158</sup> [www.artsampa.com](http://www.artsampa.com) (ne semble plus valide en janvier 2008)

<sup>159</sup> [www.bocadaforte.uol.com.br/site](http://www.bocadaforte.uol.com.br/site)

<sup>160</sup> [www.fotolog.net](http://www.fotolog.net) ou [www.fotolog.com](http://www.fotolog.com) (chaque graffiteur peut se créer sur ce site sa propre page pour exposer des photos de ses graffitis)

<sup>161</sup> [www.artcrimes.com](http://www.artcrimes.com); <http://www.daimgallery.com>

<sup>162</sup> Consulté sur Internet ( <http://www.3mundo.hpg.ig.com.br> ), 24 février 2008.

## H. Liens sociaux

### 1. Crew – solidarité

Une définition de *crew*, tirée d'un magazine de graffiti pauliste m'a semblé bien résumer les fonctions que remplissent celui-ci pour les graffiteurs locaux : « *Crew* est le nom donné à une grande équipe de graffiteurs qui s'organise pour peindre, réaliser des ateliers, participer à des événements et à des compétitions et acheter du matériel »<sup>163</sup>.

Les graffiteurs rencontrés valorisaient la solidarité dans le travail collectif et l'inclusion dans un *crew* ou une *equipe*<sup>164</sup> unie. Les alliances vont parfois même au-delà de l'union de base. Par exemple, AV Crew, formé en 1998, sous l'initiative du graffiteur Botcha, réunissait, à une époque, 10 *equipes* provenant du « Grande ABC » (principalement de Santo André), dont les graffiteurs Tota, Chorão, Traços et Anjo. Ensemble, ils ont réalisé d'imposantes murales. Selon Tota, ils seraient les premiers à avoir réalisé des productions de plus de 30 x 8 mètres. Cette association ne dura cependant que deux ans, jusqu'en 2000.

La collaboration dans le « *crew* » est fragile. Tota, par exemple, au début du terrain faisait partie d'un groupe nommé « Sódicas ». Cependant, au moment de l'entrevue finale, il s'en était séparé. Pour lui, faire partie d'un groupe était un défi qu'il disait n'avoir pas réussi à relever. Il disait que son compagnon était Dieu.

La solidarité est aussi directement liée à des circonstances particulières. Tota mentionne, par exemple, que dans le projet de la murale « Le cosmos est brésilien », dirigé par Philippe Mayaux, l'esprit de collaboration était fort :

« On avait comme but le travail et celui d'un cadeau à São Paulo. Le jour de l'inauguration, je n'avais jamais rien vu de semblable à part dans les téléromans.

---

<sup>163</sup> Version originale en portugais : « Crew é o nome dado a uma equipe grande de grafiteiros que se organiza para pintar, realizar oficinas, participar de eventos e competições e comprar material ». *Grafite*, 5 : 2.

<sup>164</sup> *Equipe* (équipe) est un synonyme de *crew*.

Ça m'a renversé. La valeur qui existait dans cela [cet accomplissement], la responsabilité, réussir à respecter l'échéancier »<sup>165</sup>.

## 2. Rapport entre graffiteurs

### a. Initiation des nouveaux

Les graffiteurs apprennent à graffiter avec d'autres du même niveau qu'eux, mais aussi avec des graffiteurs plus expérimentés qui peuvent être considérés comme étant leurs mentors. Pour Os Gêmeos et Speto, c'est un graffiteur américain, Twist, venu à São Paulo avec une bourse d'études en art qui eu ce rôle. En plus de les aider au niveau technique, il incita Os Gêmeos et Speto, à faire de leur héritage culturel une source d'inspiration dans leurs graffitis.

Ce second type d'apprentissage a souvent lieu dans le cadre d'ateliers de graffitis, disponibles les fins de semaine, dans les écoles publiques. Par exemple, la graffiteuse Ana Clara a pris les ateliers d'Ícaro (du *crew* « Traços ») dans son quartier, à Vila Suiça (Santo André). Le graffiteur Leonildo a pour sa part suivi les ateliers de Cabeça. Ils y ont appris ce qu'était un graffiti, les styles du *3D* et du *wildstyle* ainsi que les bases du dessin de personnages. J'ai eu la chance d'assister à six reprises à ce type d'atelier.

Les graffiteurs que j'ai vus dans le rôle de maître d'atelier sont Dimi, Tota, Bonga, Anjo et Dingos. Les ateliers donnés par Dimi et Bonga ont eu lieu dans des salles de classe le samedi; celui de Tota s'est déroulé dans un centre culturel, alors que ceux de Anjo et de Dingos se passèrent dans des centres communautaires. Dans les ateliers auxquels j'ai assisté, il y avait entre cinq et quinze étudiants, âgés environ entre douze et seize ans. La majorité des étudiants était des garçons, mais il y avait également quelques filles.

L'organisation du temps était en général le suivant. Le maître d'atelier commençait par distribuer des feuilles blanches et des crayons à mine aux élèves, parfois il distribuait également des feuilles contenant des informations sur les techniques de base pour dessiner des lettres ou

---

<sup>165</sup> Version originale en portugais : « A gente tinha o foco que era trabalho e que era um presente para São Paulo. Dia da inauguração só vi em novela. Eu pirei. O valor que existe naquilo, a responsabilidade, tirar no prazo certinho ».

des personnages<sup>166</sup>. La seconde étape consistait en une démonstration au tableau par le maître d'atelier de la réalisation d'un *piece* – le plus souvent, il s'agissait de lettres auxquelles il ajoutait une perspective. Le maître d'atelier demandait ensuite aux élèves de tenter de faire la même chose sur leur feuille blanche. Une fois que les élèves se mettaient à l'oeuvre, il passait regarder le travail de chacun pour les aider et leur donner des conseils. Les apprentis graffiteurs n'avaient en général accès aux canettes d'aérosol qu'une seule fois, lors de la séance finale, après une série d'ateliers s'étant déroulée sur quelques mois. Les graffitis ainsi réalisés se faisaient sur un mur octroyé à l'avance par l'école ou l'organisme où avaient eu lieu les ateliers.



**Figure 101 : Le graffiteur Dingos (deuxième rangée, cinquième en partant de la gauche) et ses étudiants à la fin d'un atelier auquel j'ai assisté, Osasco, mars 2004.**

---

<sup>166</sup> J'inclus dans l'Annexe 9 quelques pages d'un cahier que donnait le graffiteur Dingos à ces étudiants à la première séance de ses ateliers, financé par le projet « Vive la Ville » d'Osasco.



Figure 102 : *Piece* sur papier que m'ont donné les étudiants (Africa crew) à cet atelier. Sous le lettrage, il est écrit « Made in Brazil = un endroit où l'espoir ne meurt jamais... SP [abréviation de São Paulo]. Pour Raphaëlle.

Les enseignements des graffiteurs plus expérimentés se font aussi dans des contextes plus informels, comme lors d'événements de graffiti. Tel que mentionné précédemment, Speto, qui a 33 ans, dans un tel contexte, prend le rôle de « tiozão » (vieil oncle) vis-à-vis les graffiteurs plus jeunes en cherchant à les renseigner et à les motiver.

## b. Attitude

### i. Témérité et illégalité

L'attitude est un mot qui revient constamment dans les discussions avec les graffiteurs. Avoir la bonne attitude est au cœur de leur code de conduite. La témérité est l'adjectif qui me paraît le plus adéquat pour l'expliquer. Il faut que le graffiteur ait l'audace d'agir et prenne ainsi le risque de se placer en situation illégale pour « causer un impact », explique Dimi.

Binho, propose la définition suivante de ce comportement :

« Cette attitude se traduit par le fait de peindre dans un endroit illégal, de peindre dans la rue, sans avoir besoin de donner son numéro de téléphone pour trouver un contrat ou pour peindre pour l'art »<sup>167</sup>.

Selon lui, le graffiteur doit prendre le rôle d'un contrevenant, car l'illégalité dans sa pratique prouve qu'il n'est pas un artiste prisonnier du système. Cette attitude peut mener, tel que l'explique Binho, à être arrêté de la même manière qu'un trafiquant ou un voleur. Binho ajoute :

« (...) l'artiste n'est pas là seulement parce que c'est permis; il est là parce qu'il a besoin de peindre. Il a le besoin d'exposer son art; ses pensées (...). C'est arrivé avec le mouvement muraliste mexicain, avec les hommes des cavernes, indépendamment que ce soit légal ou illégal »<sup>168</sup>.

À cet effet, le politologue français, Olivier Dabène (2006), rappelle dans son étude sur le hip-hop pauliste la longue histoire du terme « *atitude* » dans la culture brésilienne :

« L'origine de l'utilisation du mot « *atitude* » dans la culture hip-hop, que donne Christian Béthune, trouve un écho tout à fait particulier au Brésil : avoir un problème d'attitude, pour un esclave noir, signifiait un comportement de défi. Par la suite « la culture afro-américaine a fait de la mise en scène ostentatoire des « attitudes » un élément décisif de sa symbolique » (dans *Pour une esthétique du rap*. Paris Klincksiek, 2004, p.44) » (Dabène : 61 – note de page 42).

## ii. *Humildade*

L'humilité est aussi une valeur centrale du comportement prescrit. La vantardise n'est pas appréciée entre graffiteurs. Pour Dimi, il est capital de se dévouer à sa pratique et de rester humble dans son rapport aux autres graffiteurs. Pour lui, indépendamment des années

---

<sup>167</sup> Version originale en portugais : « Essa attitude é a situação de você pintar num lugar ilegal, de você pintar na rua sem precisar de por seu telefone para conseguir algum trabalho ou pintar pela arte ».

<sup>168</sup> Version originale en portugais : « (...) o artista não está ali só porque é permitido; está ali porque tem necessidade de pintar. Tem necessidade de expor sua arte; seus pensamentos (...). Aconteceu com movimento muralista mexicano, com os homens nas cavernas; independente de ser legal ou ilegal ».

d'expérience en graffiti, tous sont égaux. Dans ses ateliers de graffiti, il tente de transmettre l'importance de cette notion aux apprentis :

« (...) lui [l'apprenti] rentrer dans la tête qu'il ne sera jamais meilleur que quiconque (...). Il est peut être bon à ce qu'il fait, mais il va y en avoir un autre qui sera bon aussi dans ce qu'il fait qui n'est pas pareil à lui et, pour cette raison il ne sera jamais meilleur que n'importe qui d'autre »<sup>169</sup>.

Pour Dimi, un graffiteur peut admirer les acquis d'un autre graffiteur, par exemple, le fait qu'un graffiteur réussisse grâce à son talent à voyager à l'étranger, mais il ne doit pas verser dans l'idolâtrie, car si un graffiteur se dédie suffisamment à sa pratique, il peut arriver à ce même niveau.

Binho ajoute que la présence ou non d'humilité dans le comportement d'un graffiteur qu'il ne connaît pas est une manière pour lui de juger de sa valeur.

### c. Reconnaissance

#### i. *Ibope*

Tel qu'expliqué précédemment, certains graffiteurs perçoivent le *ibope* comme ayant davantage d'importance pour les *pichadores* que pour les graffiteurs. La perception qu'ont ces derniers du *ibope* est souvent négative. Selon Dimi et Tota, le *ibope* serait souvent recherché par certains pour plaire aux filles. Le point de vue de Speto sur cette question contraste également avec le discours habituel. Selon lui, la recherche de *ibope* ne peut être évitée :

« La question d'avoir du succès, d'être connu est une nécessité artistique ou professionnelle parce que sinon, malheureusement, les personnes ne vont pas te

---

<sup>169</sup> Version originale en portugais : « (...) botar na cabeça que nunca vai ser melhor que ninguém (...). Ele pode ser bom em o que ele faz mas vai ter outro que vai ser bom em que ele faz também que não é o igual dele por isso ele nunca vai ser melhor que ninguém ».



respecter, ils ne t'écouteront que si tu es connu (...). C'est donc presque un chemin nécessaire »<sup>170</sup>.

Speto ajoute que ce n'est que par la promotion de son talent qu'un artiste a la chance d'avancer, de travailler davantage et d'obtenir de meilleures rémunérations financières. Le *ibope* personnel peut aussi permettre à l'individu, lorsqu'il en a l'occasion, de faire valoir les idées qui lui tiennent à cœur. Il faut donc assumer sa vanité (*vaidade*) pour être heureux, conclut Speto.

Pour Dimi, le graffiti se fait avant tout pour soi. Pour lui, la motivation principale de l'acte de graffiter n'est donc pas l'interaction avec le public ou la reconnaissance par autrui. Dimi explique : « Généralement, je ne peins pas pour passer un message pour les autres. Je peins pour moi »<sup>171</sup>.

## ii. Recherche de visibilité

La recherche de visibilité se fait essentiellement par la production de graffitis sur les murs de la ville et par la publication de photos de leurs oeuvres dans les magazines et sur des sites Internet.

## d. Respect des anciens

### i. Respect de la tradition

Les graffiteurs plus expérimentés sont d'avis que les graffiteurs en herbe doivent assimiler la culture du graffiti avant de chercher à se distinguer des autres. Binho résume la conduite souhaitée en ces mots : « Il faut respecter ce qui a été fait et commencer son histoire

---

<sup>170</sup> Version originale en portugais : « A questão de ter sucesso, de ser conhecido já é uma necessidade artística ou profissional porque infelizmente as pessoas não vão respeitar, só vão te ouvir se você for conhecido (...). Então é quase um caminho necessario ».

<sup>171</sup> Version originale en portugais : « Geralmente não pinto para passar mensagem para os outros. Eu pinto para mim ».

individuelle à partir de cela aussi »<sup>172</sup>. L'acquisition de ce respect passe par une compréhension de l'histoire du graffiti hip-hop et de ses bâtisseurs :

« La nouvelle école a besoin de respecter l'histoire de la culture, la persévérance de la vieille école sans quoi rien de tout cela n'existerait aujourd'hui. Il y a 20 ans de cela que nous l'avons fait au Brésil; 40 ans dans le cas des États-Unis. Si les trains n'avaient pas été peints à New York par les Portoricains, par les Noirs ou même par les Américains, qui à l'époque n'iaient l'existence de cette sous-culture qui aujourd'hui est l'art du graffiti. Tout doit arriver de manière à ce que les personnes puissent donner du temps au temps, pour qu'ils sachent qui est qui, ce que chacun a fait dans l'histoire de la culture du graffiti. Il s'agit d'une situation de conquête, 20 ans»<sup>173</sup>.

### 3. Réseau d'échange entre graffiteurs

#### a. Le *piecebook*

Au Brésil, le *blackbook* ou *piecebook* (terme entendu plus fréquemment) qui regroupe les esquisses d'un graffiteur est aussi nommé *book*, *sketch*, *caderno* (ou *caderninho*) de *esboços*<sup>174</sup>. Dans les événements qui réunissent des graffiteurs, il est fréquent qu'ils s'échangent leur *piecebook* pour les faire signer à leurs pairs. Ce sont souvent les novices qui approchent les graffiteurs plus expérimentés pour leur demander de telles signatures.

---

<sup>172</sup> Version originale en portugais : « Tem que respeitar o que foi feito e começar a historia individual a partir disso também ».

<sup>173</sup> Version originale en portugais : «O *new school* tem que respeitar a historia da cultura; persistência da velha escola; nada disso teria hoje... fizemos isso ha 20 anos atrás no Brasil ; 40 anos em situação dos Estados Unidos. Se os trens nao fossem pintados em NY seja por Portoriquenhos, por Negros ou até por Americanos, que na época negavam a existência dessa subcultura que hoje é o graffiti arte. Tudo tem que acontecer de maneira as pessoas poderem dar tempo ao tempo, para que eles saibam quem é quem, o que cada um fez na historia dessa cultura do graffiti. Temos uma situação conquistada, 20 anos».

<sup>174</sup> Trad. franç. : Cahier (ou petit cahier) de croquis.

## b. Au niveau national

Bien que ce soit à São Paulo qu'il y ait le plus de graffiteurs hip-hop au Brésil, on en retrouve aussi en nombre significatif dans d'autres centres urbains du Brésil, tel Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, Curitiba. Le graffiti hip-hop est également de plus en plus pratiqué à l'extérieur des grandes villes. Binho remarque, par exemple, que, très souvent, lorsque lui et des graffiteurs de São Paulo arrivent dans une ville de l'intérieur de l'État de São Paulo pour une fête ou une rencontre de graffitis, ils se retrouvent entourés de graffiteurs qui leur demandent de signer leur « *piecebook* ».

Un graffiteur pauliste peut jouer un rôle de conseiller et d'informateur auprès de graffiteurs vivant dans d'autres coins du Brésil. C'est ce qui est arrivé à Tota lors d'un voyage dans le Nordeste :

« J'ai été par là-bas [le Nordeste] récemment. Là-bas, j'ai fait un sacré travail avec les gars, j'ai donné des idées et je suis certain que certaines de mes choses sont restées, il est resté de mes idées là-bas, comment s'organiser, l'attitude à avoir pour affronter le pouvoir public, savoir et demander, savoir donner aussi quand il faut donner, parce qu'il y a des droits, mais il y aussi des devoirs. Je pense que c'est notre rôle, c'est notre mission parce que si on veut transformer il faut transformer les gens »<sup>175</sup>.

## 4. Réseau d'échange au niveau international

Plus le rayonnement du graffiteur est grand au niveau local, plus il entretient des liens étroits avec des graffiteurs étrangers. C'est du moins ce que l'on peut déduire du rapport divergent qu'ont, par exemple, Dimi et Binho vis-à-vis l'international.

---

<sup>175</sup> Version originale en portugais : « Fui para lá [o Nordeste] ha pouco tempo. Meu, lá fiz uma puta esquema com os caras, dei varias ideias e eu tenho certeza que ficou coisas minhas lá, ficou ideias minhas lá, como se organizar, attitude para bater de frente com poder público, saber e pedir, saber doar também quando tem que doar, porque tem os direitos e os deveres também. Acho que o nosso papel, a nossa missão é essa porque se a gente quer transformar tem que transformar a gente ».

Dimi est un graffiteur respecté par ses pairs, mais n'occupe pas pour autant une place très influente parmi ceux-ci. Son unique contact avec les graffiteurs étrangers se fait à travers les revues, les cassettes vidéo de graffitis et les journaux. Il dit à ce sujet qu'il a conservé une photo d'un journal qui montrait des graffitis en Afghanistan ou en Irak, ce qui amène Dimi au constat suivant : « Il y en a [du graffiti] dans tous les endroits; ça s'est étendu à travers le monde... dans beaucoup de lieux, ce n'est pas divulgué, mais il y en a »<sup>176</sup>.

Binho est un des graffiteurs les plus réseautés au Brésil. Son importance dans le milieu du graffiti brésilien fait en sorte que lorsque des graffiteurs étrangers viennent au Brésil, ils cherchent à le rencontrer ou font d'abord connaissance avec des graffiteurs proches de lui qui, très souvent, par la suite, les réfèrent à lui. Il y a dix ans, Binho a reçu six graffiteurs suisses chez lui. À cette époque, il avait beaucoup de difficulté à communiquer avec eux tant son anglais était précaire. Depuis sa maîtrise de cette langue s'est beaucoup améliorée : « Je réussis à parler beaucoup de fois l'anglais sans accent ou peut-être avec un accent un peu américain; cependant, mon vocabulaire est assez restreint »<sup>177</sup>.

Aujourd'hui, Binho reçoit régulièrement des courriels de graffiteurs étrangers qui lui demandent l'hospitalité. Binho choisit de les accueillir ou non en les évaluant selon les critères suivants : (1) l'humilité de l'individu dans l'échange de courriel, (2) le niveau artistique du graffiteur et (3) la réputation des graffiteurs de son entourage. Si Binho ne connaît aucun collègue de ce graffiteur, il le recevra bien mais pas nécessairement pour très longtemps. Binho ajoute cependant que la plupart des individus qui voyagent ont de bonnes dispositions et s'entendent facilement avec les autres.

Binho accueille très souvent chez lui des graffiteurs américains et européens. Bien qu'il ait de nombreux amis graffiteurs japonais – du fait d'être allé au Japon avec sa femme nipobrésilienne à quelques reprises – ceux-ci préfèrent, selon lui, aller aux États-Unis,

---

<sup>176</sup> Version originale en portugais : « Todo lugar tem [graffiti]; tipo, se expandiu pelo mundo... tem muito que não é divulgado mas tem ».

<sup>177</sup> Version originale en portugais : « Eu consigo falar inglês muitas vezes sem sotaque ou talvez com sotaque um pouco americano porem meu vocabulario é bastante corto ».

destination plus proche de leur pays (le billet d'avion est donc plus abordable, précise-t-il) et où ils peuvent communiquer en anglais (ce qui n'est pas le cas au Brésil).

Selon Binho, le fait que peu de graffiteurs brésiliens parlent l'anglais est un problème pour les échanges possibles avec les graffiteurs étrangers. Pour permettre au maximum de graffiteurs brésiliens de rencontrer les graffiteurs étrangers de passage, Binho varie le groupe de locaux invités à peindre avec les *gringos*.

À l'échelle de l'Amérique latine, Binho a joué un rôle important dans le développement du graffiti en Argentine et au Chili. Il dit avoir commencé la culture du graffiti hip-hop en Argentine avec trois autres graffiteurs brésiliens, Os Gêmeos et Speto. Avec le même groupe de graffiteurs, il est allé au Chili en 1996 et cette visite a contribué à l'essor du graffiti chilien : « Nous avons réussi à montrer que nous étions organisés ici à São Paulo et nous avons fait des bons travaux et la culture au Chili a beaucoup grandi à partir de cet échange »<sup>178</sup>.

Binho connaît également un certain rayonnement international à travers des publications étrangères de livres sur le graffiti, tel le recueil de Nicolas Ganz (2004) sur le graffiti à travers le monde.

Le voyage à l'étranger est une aspiration répandue parmi les graffiteurs rencontrés. Dimi voudrait particulièrement aller en Grèce. Quant à Binho, même sans recevoir une compensation financière, il accepterait volontiers d'aller à l'étranger pour donner une conférence sur la situation du graffiti ou sur la société démunie (« sociedade carente ») du Brésil, de l'Argentine, du Chili ou du Japon. Binho aimerait également participer à l'événement annuel « Under Pressure » à Montréal. Contrairement à Dimi et à Tota qui n'ont jamais quitté le Brésil, Binho a davantage d'expérience de voyages puisqu'il est allé en Argentine, au Chili et au Japon. Les graffiteurs brésiliens qui se déplacent le plus à l'extérieur du pays sont Os Gêmeos et Nina, souvent accompagnés par les graffiteurs Nunca et Vitchê. Ils peuvent passer presque six mois de l'année à l'étranger, particulièrement en Europe. Ces voyages fréquents ont commencé après le passage à São Paulo du graffiteur allemand Loomit qui, une fois rentré en Allemagne, a fait

---

<sup>178</sup> Version originale en portugais : « Conseguimos mostrar que estavamos organizados aqui em São Paulo e fizemos trabalhos bons e a cultura no Chili cresceu muito a partir desse nosso intercâmbio ».

connaître leur travail dans son cercle de connaissance. Les Gêmeos et Nina furent par la suite invités à se rendre en Allemagne pour une exposition de leurs oeuvres.

## I. L'inclusion du graffiti dans d'autres cultures jeunes

### 1. L'ensemble du mouvement du hip-hop

La plupart des graffiteurs rencontrés ont commencé par s'initier à un autre élément de la culture hip-hop que le graffiti.

C'est par la pratique du breakdance, première forme d'expression du hip-hop à gagner en popularité à São Paulo, que de nombreux graffiteurs ont été introduits au hip-hop. C'est le cas de Dimi qui est devenu *b-boy* en 1995, deux ans avant de devenir graffiteur. Il a alors fréquenté les rencontres de São Bento :

« C'était un point de rencontre du hip-hop : DJs, MCs, b-boys, graffiteurs. C'était un point, dans le centre de São Paulo, c'était facile d'accès. J'allais là-bas. Parfois, je sortais dans l'après-midi et je ne rentrais que le soir quand ça se terminait... je m'entraînais, j'apprenais beaucoup de choses et je rentrais. La semaine suivante, j'étais là de nouveau et ç'a été comme ça durant quelques années »<sup>179</sup>.

Même si aujourd'hui, il a choisi de se consacrer au graffiti et qu'il ne danse plus, car il n'était plus prêt à consacrer le temps nécessaire à l'entraînement physique constant qu'exige le breakdance, il dit qu'il demeurera toujours un *b-boy* : « J'ai arrêté de danser, mais un b-boy continue toujours de danser »<sup>180</sup>. Il lui arrive parfois alors qu'il est en train de peindre, notamment en compagnie de Chorão, un autre graffiteur, qui est lui aussi un ancien *b-boy*, de

---

<sup>179</sup> Version originale en portugais : « Alí era um ponto de encontro do hip-hop : djs, mcs, b-boys, grafiteiros. Era o ponto alí, no centro da cidade, no centro de São Paulo, era de fácil acesso. Eu ia para lá. As vezes saia na tarde e só voltava na noite quando acabava... treinava, aprendia bastante coisa e voltava. Na semana seguinte eu estava lá de novo e esse foi durante alguns anos ».

<sup>180</sup> Version originale en portugais : « Parei de dançar mas um b-boy fica dançando ».

s'éloigner un instant de son travail et de danser alors que Chorão scande le rythme. Les deux s'échangent ensuite les rôles.

Il reste que bien que Dimi reconnaisse avoir beaucoup appris de la culture hip-hop, il n'a plus l'impression d'en faire partie. Il dit ne plus fréquenter les événements de hip-hop et ne plus écouter de rap, car il n'apprécie pas le langage qui y est utilisé (« Dans le rap de São Paulo, il se dit des méchancetés... des jurons »<sup>181</sup>). Dimi pense qu'il faut apprendre à développer son autonomie personnelle vis-à-vis le mouvement hip-hop : « Le hip-hop est un mouvement important, seulement il y a beaucoup de personnes qui entre dans ce mouvement du hip-hop comme on entre dans une chambre avec quatre murs »<sup>182</sup>. Il dit avoir connu un épanouissement artistique important une fois qu'il s'est distancié du hip-hop :

« Quand j'ai arrêté de danser, j'ai le sentiment que mon esprit a pris de l'expansion. J'ai oublié un peu le mot graffiti, j'ai commencé à peindre, à faire de l'art (...). Il y a beaucoup de choses qu'on peut connaître en plus du hip-hop qui nous aide beaucoup... cela fait partie de l'évolution mentale, de la personnalité de l'individu »<sup>183</sup>.

Alors qu'au départ, Dimi pensait que l'origine du graffiti provenait du hip-hop, il s'est ensuite rendu compte que le graffiti existait bien avant celui-ci. Quant au breakdance, il s'est aperçu qu'il pouvait très bien être accompagné de musique *hardcore* au lieu du *break beat*.

Les Gêmeos étaient *b-boys* à l'époque des rondes de breakdance à São Bento. Cependant, tout comme dans le cas de Dimi, ils n'ont pas poursuivi dans cette direction et il s'agit pour eux d'une époque aujourd'hui révolue. Les Gêmeos disent ne plus se sentir liés au mouvement hip-hop.

---

<sup>181</sup> Version originale en portugais : « No rap de São Paulo, se fala maldade... palavrão ».

<sup>182</sup> Version originale en portugais : « O hip-hop é um movimento importante só que tem muita pessoa que entra em esse movimento hip-hop e se entra num quarto com 4 paredes ».

<sup>183</sup> Version originale en portugais : « Quando parei de dançar a minha mente parece que se expandiu. Esqueci um pouco da palavra graffiti, eu comecei pintar, fazer arte (...). Tem muita coisa que além do hip-hop dá para a gente conhecer que nos ajuda muito... está na evolução mental, na personalidade da pessoa ».

Pour d'autres, c'est l'intérêt pour la musique hip-hop qui leur fait découvrir ce mouvement culturel. Par exemple, Ana Clara se familiarise avec celui-ci en allant à des soirées de musique hip-hop. À ces fêtes, Ana Clare rencontre d'autres personnes de son quartier avec qui elle s'associe pour faire du graffiti. Le premier contact de Tota avec le hip-hop se fait également à travers la musique, lorsqu'en 1990, il commence à fréquenter des « festas blacks »<sup>184</sup> notamment au Club House<sup>185</sup>.

Tous les graffiteurs n'apprécient pas systématiquement la musique propre au hip-hop. Dimi mentionne, par exemple, que « (...) il y a beaucoup de punks qui ne supportent pas le hip-hop et ils peignent et ils sont graffiteurs. Ils sont là parce qu'ils aiment peindre »<sup>186</sup>.

Binho perçoit une nette séparation entre le graffiti et le rap : « La culture hip-hop ne nous a jamais regardés »<sup>187</sup> affirme-t-il. Par exemple, alors qu'il a été le concepteur de pochettes du groupe heavy metal « Sepultura » (groupe dont la popularité est internationale) aucun groupe de rap ne l'a sollicité pour un tel travail. Bien que Binho se considère très lié à la culture hip-hop et au graffiti traditionnel associé au « *old school* », d'après lui, la moitié des artistes du graffiti ne sont pas des artistes du hip-hop. La culture du graffiti s'est ajoutée à la culture hip-hop, selon Binho, et si, au départ, elle a peut-être connu une véritable inclusion, elle s'en est ensuite éloignée. Au niveau du Brésil, Binho pense qu'entre 1996 et 2000, il est possible que le graffiti ait été plus proche du hip-hop qu'il ne fut par la suite. Comment expliquer cette distance? Pour Binho, c'est parce que l'illégalité liée à la pratique du graffiti rend l'expérience vécue par les graffiteurs très différente de celle des autres éléments : « Notre situation est complètement différente : nous sommes persécutés par la majorité des policiers du monde et aussi par la société; il s'agit d'un art persécuté »<sup>188</sup>.

---

<sup>184</sup> Soirées où la musique est associée aux Noirs, c'est-à-dire de style soul, hip-hop.

<sup>185</sup> « Entrevista : Tota Grafiteiro », Bolsa do Consumidor Hip-Hop. Prefeitura de Santo André, 30 de janeiro de 2003, Ano 1 n#3, p.3.

<sup>186</sup> Version originale en portugais : « (...) tem muito punk que não suporta hip-hop e pinta e é *grafiteiro*. Está ali porque gosta de pintar ».

<sup>187</sup> Version originale en portugais : « A cultura hip-hop nunca olhou para a gente ».

<sup>188</sup> Version originale en portugais : « Temos uma situação totalmente diferenciada : somos perseguidos pela maioria das policiais no mundo e também pela sociedade ; arte perseguida ».



La clandestinité propre au graffiti n'empêche pas, selon Binho, certains graffiteurs de connaître une célébrité similaire à celle des rappers : « Les artistes du graffiti n'ont pas besoin de montrer leur visage dans les revues... ils sont aussi célèbres que beaucoup de rappers »<sup>189</sup>. Le hip-hop, ce n'est pas seulement la somme de quatre expressions artistiques, mais c'est également une idéologie de contestation contre la marginalisation d'une partie de la société telle qu'elle fut vécue dans le Bronx par des jeunes Noirs et Portoricains à partir de la fin des années 1960. Au Brésil, le hip-hop est rapidement devenu un symbole d'émancipation pour les jeunes des classes pauvres vivant en périphérie. À travers le hip-hop, particulièrement le rap, ces jeunes trouvent un moyen d'exprimer leur quotidien et de dénoncer la violence et les injustices qu'ils vivent, notamment le racisme dans le cas des Brésiliens Noirs ou colorés. Xis, rappeur noir pauliste très connu, explique l'utilité du hip-hop dans la lutte contre le racisme au Brésil :

« On fait semblant d'adorer la mixité raciale, mais on ne voit toujours pas de Noirs au plus haut niveau de la société. Il y a encore beaucoup de progrès à faire dans l'éducation, la lutte contre les discriminations. Pour moi, le hip-hop, c'est un véhicule culturel qui peut faire bouger les choses » (Louyot 2005 : 93-94).

Tout en ayant à sa base une idéologie de protestation, le hip-hop – particulièrement à travers des émissaires tels Afrika Bambaataa – propose des solutions positives pour l'affranchissement de cette marginalité, comme l'éducation, l'autonomie de pensée, le dépassement de soi. Cette idéologie basée sur le « self empowerment » ou « l'autoattribution du pouvoir » encourage le développement de ses capacités personnelles afin d'améliorer sa situation et celle de sa communauté tout en dénonçant les difficultés et les injustices vécues. Certains graffiteurs adhèrent à ce discours (cf. Annexe 4 : liv) et l'expriment dans leurs graffitis. C'est notamment le cas du graffiteur Tota, Brésilien Noir. Par l'ensemble de ses propos et les thèmes choisis dans ses productions, comme la marginalité, la violence et l'importance de

---

<sup>189</sup> Version originale en portugais : « Os artistas do graffiti não precisam mostrar as suas caras nas revistas... eles são tão famosos quanto muitos rappers ».

l'éducation, Tota m'a semblé être le graffiteur le plus socialement engagé que j'aie connu durant mon terrain dans le grand São Paulo. J'ai été également surprise combien, lors d'événements de hip-hop, Tota employait des mots et des gestes associés à ce mouvement culturel.

## **2. Le skate**

À part le hip-hop, il existe une autre « culture » jeune liée au graffiti hip-hop. Il s'agit de celle du skate-board, communément appelé « skate ».

Sport le plus populaire au Brésil après le « futebol » (soccer), le skate est pratiqué par 360 000 personnes dans la ville de São Paulo alors que dans l'état de São Paulo, le nombre de skateurs atteint le million. Selon le président de la Confédération brésilienne de skate, Alexandre Vianna, São Paulo serait probablement la deuxième ville au monde du skate après Los Angeles (Louyot 2005 : 113).

Le skate arrive au Brésil dans les années 1980, soit dans la même décennie que le graffiti hip-hop. Certains graffiteurs, comme Binho et Speto, dans les années 1980, plongent dans le milieu du skate avant de connaître celui du hip-hop et y exercent leurs talents graphiques dans divers contextes (championnats, revues, encarts publicitaires, vêtements et skate-boards). Plus tard, lorsque Binho et Speto ainsi que Os Gêmeos font connaissance, c'est souvent dans les championnats de skate qu'ils se retrouvent pour peindre ensemble. Pour Binho, qui a tatoué « skateboard » sur son avant-bras droit (cf. Figure 103), le graffiti est autant le langage naturel du breakdance que du skate. Au tour du skate, s'est créée, selon Speto, « une tendance culturelle » qui rassemble différents éléments regroupés sous l'expression « cultura de rua » (« culture de rue »), notamment le « street art » dans lequel s'insère le graffiti. Il est intéressant de noter que le graffiti hip-hop a été introduit à Rio de Janeiro grâce aux événements de skate auquel Binho participait en tant que graffiteur.



Figure 103 : Tatouage de Binho sur avant-bras (« skateboard »), São Paulo, avril 2004.



Figure 104 : Le graffiti et le skate-board font partie de la *cultura de rua*, Beco Escola, São Paulo, avril 2004.

## J. Lexique

L'origine américaine du graffiti hip-hop ressurgit fréquemment dans le vocabulaire employé par les graffiteurs brésiliens pour décrire les différentes activités et styles dont se compose leur pratique. Cependant, à l'utilisation des termes anglais s'ajoutent souvent quelques équivalents en portugais provenant soit du milieu des graffiteurs, soit de celui des *pichadores*. Certains termes utilisés dans le milieu du graffiti se retrouvent également dans celui de la *pichação*. Cet échange de vocabulaire entre le graffiti et la *pichação* est un exemple de la perméabilité entre ces deux mondes.

Voici une liste sommaire des termes spécifiques au graffiti hip-hop les plus souvent employés à São Paulo.

Pour nommer une association de graffiteurs, le terme *crew* est parfois utilisé mais est moins commun que ceux de *grupo* (groupe) ou d'*equipe* (équipe). À ce sujet, le terme spécifique se rapportant aux associations de *pichadores* est *grife*. Ce dernier terme est aussi employé dans le sens de marque commerciale.

Un graffiteur se dit *grafiteiro*, *escritor* (la traduction du terme anglais *writer*) ou *artista* (artiste). L'emploi du mot anglais *toy* est employé pour qualifier un graffiteur débutant.

Les termes utilisés pour différencier les graffiteurs appartenant à une génération antérieure ou à la présente sont soit « *old school* » et « *new school* » ou leur traduction en portugais « *velha escola* » ou « *nova escola* ».

Les styles sont décrits par les expressions anglaises : *wildstyle*, *3D*, *free style*. Pour les formes, les termes anglais sont connus de tous: *tag*, *throw-up*, *pieces*. Cependant, *assinatura* (signature), est souvent employé à la place de *tag*. Aussi, au lieu de parler de *pieces*, c'est le terme *letra* (lettre) qui est utilisé. On fait référence aux graffitis iconographiques par *desenho* (dessin) et aux personnages par *personagem*. L'usage du terme anglais *character* ne semble pas s'être répandu.

*Bombardeiro* (provenant de l'équivalent en anglais *bombing*) est l'expression utilisée pour décrire les activités illégales de graffitis.

Quant au matériel du graffiti, la bombe aérosol est nommée *lata de spray* ou, simplement, *spray*, et l'embouche est soit désigné par le terme anglais *cap* ou par l'expression *bico de spray*.

Trois expressions sont partagées par les graffiteurs et les *pichadores* : « *fazer bomb* », qui signifie l'écriture de son nom de manière illégale, celui de *grapixo*, une forme esthétique similaire au *throw-up*, ainsi que *bafo*, qui provient de la *pichação* et est l'équivalent de *toy*, graffiteur débutant.

## **K. Le graffiti et quatre forces institutionnelles**

### **1. L'administration publique et les organismes communautaires**

L'intervention de divers organismes (publics, nongouvernementaux et communautaires) dans le développement du graffiti hip-hop pauliste est appréciable. Selon Derek Pardue (c.f. : 679), ceci s'expliquerait principalement par l'encadrement étatique historiquement fourni à l'organisation de la culture populaire afin de promouvoir les valeurs de la participation communautaire et citoyenne :

« (...) it is important to understand the bureaucratic nature of culture in Brazil. The Brazilian state apparatus has traditionally organized and promoted « popular culture » as a series of non-labor forums so that the majority of the population (*o popular*) can build community and feel that they are practicing their citizenship ».

Ce n'est qu'en tenant compte de ce contexte que peut se comprendre l'étroite collaboration entre les graffiteurs et l'État symbolisé notamment par le fait que de nombreux graffiteurs gagnent leur vie en tant qu'éducateurs. Pardue (c.f. : 675) mentionne également à ce titre le cas de l'organisme non gouvernemental, la Casa du Hip-hop :

« The Casa de Cultura Hip Hop in Diadema stands as the Brazilian model of hip hop infrastructure, a point of convergence between community and the state, performance and education, popular culture and agentic citizenship »

Ayant fait ma recherche à la fois dans les villes de Santo André et de São Paulo, j'ai pris connaissance de leur programme municipal respectif au sujet du graffiti et ai également rencontré les individus de l'administration publique les ayant élaborés. J'aborderai d'abord le cas de Santo André puis passerai à celui de São Paulo.

#### a. **Santo André**

##### i. *Historique des interventions municipales*

Approchée par des graffiteurs recherchant le soutien de la ville dans la production de murales, Vânia Cristina Ribeiro, du Secrétariat de la Culture, organise, en collaboration avec ceux-ci, une première *mostra* de graffitis en 1997. Cet événement, qui réunit 12 *equipes* de graffiteurs et se déroule sur des pilastres sous le viaduc « Engenheiro Luis Meira » du centre de la ville, initie l'implication municipale dans le graffiti à Santo André. En 1998, la ville finance la publication d'une revue de graffitis dirigée par le AV Crew<sup>190</sup>.

La même année (1998), afin et de discuter des projets de coopération avec la municipalité, les graffiteurs créent une « comissão de *grafiteiros* » (« commission de graffiti »). Les membres fondateurs de la *comissão* sont les graffiteurs Chorão, Tota, Cabeça et Ciro.

---

<sup>190</sup> AV Crew comprenait à cette époque onze sous-groupes de graffiteurs de Santo André et de São Mateus (quartier de São Paulo)



Figure 105 : Affiche dessinée par Tota pour la première mostra de graffiti de Santo André, 1998.

La deuxième *mostra* de graffitis a lieu en 1999 et permet à 30 *equipes* de participer à l'événement qui, cette fois-ci, a lieu dans le stade de la ville. Les graffitis sont peints sur une surface longue de 290 mètres. La ville fournit aux participants un total de 500 canettes de peinture aérosol.



**Figure 106 : Deuxième mostra de Santo André au stade, 1999.**

En 2000, la troisième *mostra* est tenue sur un mur (350 mètres de longueur) de la station ferroviaire. Cinquante *equipes* y sont invitées, dont certaines viennent d'autres régions du Brésil (Santa Catarina, Rio de Janeiro, Brasília). Santo-André est la première ville du Brésil à organiser trois événements de graffitis consécutifs.



**Figure 107 : Troisième mostra de Santo André, mur de la station ferroviaire, 2000.**



À partir de 2001, Jefferson Sooma qui dirige l'Assessoria da Juventude<sup>191</sup> débute également une association avec les graffiteurs de Santo André en lançant le projet « Graffiti nossa parte ». La *mostra* de 2001 est donc produite conjointement entre le Secretaria da Cultura et l'Assessoria da Juventude. Elle se déroule de nouveau au stade et compte cette fois-ci 70 *equipes*. Il s'agit du plus grand événement organisé de graffitis en Amérique latine.

L'événement de 2002 est le plus ambitieux, car il se transforme en *mostra internacional* avec la participation de graffiteurs étrangers, notamment une délégation de neuf Québécois ainsi qu'un Autrichien et des Chiliens. Des graffiteurs des états du Minas Gerais, de Rio de Janeiro et de Pará font également partie de l'événement. Pour l'occasion, les murs choisis (480 mètres) longent une avenue à quatre voies de Santo André (cf. Annexe 4 : lii)



**Figure 108 : Mostra internationale de Santo André, Grand São Paulo, août 2002.**

---

<sup>191</sup> L'Assessoria da Juventude fait partie du Secretaria da Inclusão Social e Habitação.



Figure 109 : Graffiti de Binho, Mostra internazionale de Santo André, 2002 (Photo prise du Magazine Graffiti n#11, 2002).



Figure 110 : Piece de Dimi, Mostra internazionale de Santo André, 2002 (Photo prise du Magazine Graffiti n#11, 2002).



Figure 111 : Pieces de Mania et Dingos, Mostra internazionale de Santo André, 2002 (Photo prise du Magazine Graffiti n#11, 2002).

L'ensemble de ces *mostras* et autres activités du même genre attirent l'attention de l'ONU. En 2003, le coordonnateur du programme « Meilleures pratiques »<sup>192</sup>, Nicolas You, choisit le projet « Graffiti Nossa Parte »<sup>193</sup> pour représenter le Brésil au Forum Universel des cultures qui se tient à Barcelone en 2004.

ii. *Conception du graffiti véhiculée par la municipalité*

Dans un document produit par l'Assessoria da Juventude, décrivant les interventions municipales au sujet du graffiti, celui-ci est décrit en ces mots :

« Le graffiti est une expression authentique de la périphérie, mais elle ne se limite pas à celle-ci. Quand un mur est graffité, toute la ville participe directement ou indirectement à un moment d'expression d'idées, d'attitude et d'art. Pourquoi? Parce que le graffiti est un art exposé, urbain et démocratique. Tous qui sont passés devant ce mur-là interagiront avec lui. Ils seront devant un message, devant un poème visuel laissé par quelqu'un qui a quelque chose d'important à dire » (Ville de Santo André 2003 ou 2004)<sup>194</sup>.

Le graffiti est donc présenté comme une forme d'art en accord avec les valeurs démocratiques au cœur du programme politique de la ville. Il s'agit d'une forme d'expression inclusive qui rejoint, par son exposition dans la rue, l'ensemble des citoyens. Autant le graffiteur a du mérite, autant le *pichador* est perçu négativement:

---

<sup>192</sup> Le programme vise à récompenser des initiatives de collaboration entre les secteurs publics, privés et des organisations de la société civile qui améliorent la qualité de vie des individus des classes économiques les plus basses.

<sup>193</sup> Le projet *Graffiti Nossa Parte* est choisi pour l'amélioration de l'apparence visuelle de la ville, la préservation des espaces publics, la diminution de l'indice de violence urbaine et l'inclusion des jeunes dans ces activités.

<sup>194</sup> Version originale en portugais « O graffiti é a expressão artística autêntica da periferia, mas não se limita a ela. Quando um muro é grafitado, toda a cidade está direta ou indiretamente participando de um episódio de expressão de idéias, atitude e arte. Por quê? Porque graffiti é arte exposta, urbana e democrática. Todos que passarem em frente àquele muro estarão interagindo com ele. Estarão diante de uma mensagem, de um poema visual deixado por alguém que tem algo importante a dizer » (Ville de Santo André 2003 ou 2004).

« Le pichador est le responsable (mais il n'est pas le seul) de la saleté visuelle dans la ville. Il imprime sa « marque » dans des lieux inaccessibles, sur des immeubles très hauts et dans des endroits interdits. Il est à la recherche de statut et de reconnaissance des autres *pichadores*, mais il ne se rend pas compte que la ville devient plus sale à cause de ce qu'il fait, au contraire, il court les risques de la nuit et des hauteurs, il est dans l'illégalité, près du délit et du risque de mort» (*ibid*)<sup>195</sup>.

Le *pichador* est un citoyen irresponsable qui salit la ville par ses activités illicites où il risque la mort. L'objectif de la municipalité vis-à-vis le *pichador* est de trouver le moyen de l'inciter à se transformer en graffiteur :

« La grande affaire est qu'à la fois le pichador et le graffiteur sont à la recherche de l'expression, mais un d'eux salit, alors que l'autre fait de l'art. Transformer le *pichador* en artiste est un défi. Donner de l'espace pour le graffiti peut être une solution ou, au moins, donner au jeune une autre option qui n'est pas la marginalité mais plutôt le dialogue »<sup>196</sup>(*ibid*).

L'établissement d'un dialogue doit être à la base de l'approche d'intervention dans les programmes de graffitis. Selon Vânia Cristina Ribeiro, la plus grande erreur que peut faire la ville est de s'investir d'une mission didactique vis-à-vis les jeunes par l'imposition d'un agenda. Un climat de confiance entre les acteurs ne peut s'installer que s'il s'agit d'un véritable échange où la municipalité circonscrit clairement les paramètres des rapports explique Ribeiro :

« (...) quand le pouvoir public prend le rôle d'éducateur auprès de ces groupes, c'est terrible! Si le pouvoir public s'impose uniquement comme étant celui qui

---

<sup>195</sup> « O *pichador* é o responsável (mas não o único) pela sujeira visual da cidade. Imprime sua "marca" em lugares inacessíveis, em prédios mais altos e em lugares proibidos. Está em busca de *status* e reconhecimento dos outros *pichadores*, mas não liga se a cidade fica mais feia pelo que faz, pelo contrário, corre os riscos da noite e das alturas, está na ilegalidade, perto do delito e do risco de vida » (*ibid*).

<sup>196</sup> Version originale en portugais « A grande sacada é que tanto o *pichador* quanto o grafiteiro estão em busca de expressão, mas um faz sujeira e o outro faz arte. Transformar o *pichador* em artista é o desafio. Dar espaço para o graffiti pode ser uma solução ou, pelo menos, dar ao jovem uma outra opção que não é a marginalidade e sim o diálogo » (*ibid*).

doit enseigner, corriger... une relation authentique ne s'établit pas. Le travail est faux, superficiel, intéressé, mesquin des deux bords. Il n'y a pas de confiance. La position du pouvoir public par rapport à ces groupes doit en être un échange. J'apprends au sujet de votre monde, sa culture, son art, et tu apprends sur nos limites, les limites que tu dois avoir en travaillant avec nous. Les limites qu'il faut avoir pour dialoguer avec la société »<sup>197</sup>.

De plus, Ribeiro juge important d'encourager l'autonomie des graffiteurs vis-à-vis la municipalité. Selon elle, ceux-ci doivent demeurer indépendants pour éviter d'être utilisés comme capitale politique, phénomène dont elle a été témoin :

« Quand je dis que différents acteurs de la société manipulent le graffiti, je me souviens de comment tout d'un coup le graffiti à Santo André a commencé à intéresser tout le monde de la mairie, par exemple. Plusieurs secrétariats développèrent des projets avec le graffiti parce que c'est sympa, c'est une préoccupation sociale... et que ça donne de la visibilité et du pouvoir, ça permet d'exhiber le travail... Regarde comme je fais un travail important pour la société! Regarde comme je suis inséré dans les préoccupations de la gauche! Ou même à l'extérieur de la mairie : Regarde comme je suis sympa avec les jeunes! Votez pour moi, je comprends ce groupe social et je leur trouve des murs et de la peinture »<sup>198</sup>.

Le deuxième genre de manipulation qui guette le graffiteur, selon Ribeiro, est d'être utilisé comme outil pour vaincre la *pichação*. Les murs proposés aux graffiteurs ne sont pas des

---

<sup>197</sup> Version originale en portugais : « (...) quando o poder público assume o papel de educador desses grupos, é terrível! Se o poder público se coloca como aquele que apenas tem a ensinar, a corrigir... a verdadeira relação não se estabelece. O trabalho é falso, superficial, contemplando interesses mesquinho de ambas as partes. Não há confiança. A posição do poder público na relação com esses grupos têm de ser de troca. Eu aprendo sobre o seu mundo, sua cultura, sua arte, e você aprende sobre nossos limites, os limites que você deve ter trabalhando conosco. Os limites que deve ter para dialogar com a sociedade». Extrait d'un courriel de Vânia Ribeiro qui m'était adressé (21/07/04).

<sup>198</sup> Version originale en portugais : « Quando eu digo que diferentes atores da sociedade manipulam o graffiti, estou me lembrando de como de repente o graffiti em Santo André começou a ser de interesse de todo mundo na prefeitura, por exemplo. Várias secretarias desenvolveram trabalho com graffiti porque é legal, é de preocupação social... e dá visibilidade, dá poder, dá pra exibir o trabalho... Veja como faço um trabalho importante para a sociedade! Veja como estou inserido dentro das preocupações da esquerda! Ou mesmo fora da prefeitura: "Veja como sou legal com os jovens! Vote em mim, eu entendo esse segmento social e estou arranjando muro e tinta para eles" ». Extrait d'un courriel de Vânia Ribeiro qui m'était adressé (21/07/04).

espaces de valeur, mais plutôt des murs couverts de pichações que le propriétaire ou l'institution cherchent à améliorer selon des paramètres imposés d'avance. Ribeiro décrit cette situation ainsi :

« Quand on pense à céder une partie de mur, c'est toujours un espace bombardé par la pichação qu'on veut récupérer; opposant ainsi le graffiteur au pichador. Des directrices d'écoles publiques appellent tout le temps à la mairie cherchant les coordonnées de jeunes qui pourraient peindre gratuitement les murs graffités de *pichações* de l'école en échange de peinture. Mais il faut que ce soit avec une thématique x ou y. Personne ne pense jamais à céder un espace de valeur, bien illuminé, pour la production de graffitis. Jamais personne ne pense à réellement comprendre la relation entre le graffiti et la *pichação* »<sup>199</sup>.

### iii. *Position des graffiteurs de Santo André vis-à-vis le pouvoir public*

Il y a certainement eu des époques d'excellente collaboration entre la ville et les graffiteurs, mais je n'en ai pas été témoin. Au moment du terrain, les rapports entre les graffiteurs et la ville étaient tendus. Les anciens responsables des programmes de graffitis n'étaient plus présents<sup>200</sup> et les graffiteurs semblaient sur leurs gardes avec la nouvelle responsable.

J'ai assisté à quelques-unes des réunions des graffiteurs de Santo André faisant partie de la *macrocomissão*<sup>201</sup> de graffiti. Le discours général tenu par les graffiteurs en était un de revendication. Les graffiteurs sentaient souvent que la ville les utilisait pour montrer l'importance accordée par le pouvoir public à la jeunesse.

---

<sup>199</sup> Version originale en portugais : « Quando se pensa em ceder um pedaço de muro, é sempre um espaço detonado pela pichação, para ser recuperado; colocando o *grafiteiro* contra o *pixador*. Diretoras de escolas estaduais ligam sempre para a prefeitura buscando indicação de rapazes que possam pintar de graça os muros pixados da escola, em troca de tinta. Mas têm de ser com temática, x ou y. Nunca ninguém pensa em ceder um espaço nobre, bem iluminado, para a produção de graffiti. Nunca ninguém pensa em realmente entender essa relação entre o graffiti e a pichação », *Ibid.*

<sup>200</sup> Vania Ribeiro était en congé maternité et Jefferson Sooma avait été congédié.

<sup>201</sup> La *macrocomissão* était le nouveau nom donné depuis 2001, sous l'égide de Jefferson Sooma (Assessoria da Juventude) à la comissão de graffiti créée en 1998.

Ils trouvaient également que les conditions dans lesquelles on leur demandait de peindre n'étaient pas adéquates. S'ils étaient prêts à ne pas être payés en espèces pour les murales, ils voulaient au moins s'assurer de recevoir une quantité généreuse de canettes d'aérosol ainsi que d'avoir une grande liberté au niveau du contenu et de la forme des graffitis produits. Les graffiteurs voulaient que la ville les perçoive comme des partenaires à respecter et non à utiliser. Certains songeaient à l'idée de former un type d'association proche d'une ONG, comme il avait été fait à la Casa do hip-hop, centre basé sur des activités de hip-hop à Diadema, ville en périphérie de São Paulo.

Ana Clara, une des têtes dirigeantes de la macrocomissão, dénonçait l'idée sous-jacente de la lutte à la *pichação* contenue dans les programmes d'appui de la ville au graffiti. Selon elle, la fonction du graffiti ne devait pas être celle d'enrayer la *pichação*, car lorsque les graffitis sont produits dans cette logique, leurs auteurs se vendent au pouvoir public. Pour Ana Clara, « (...) le rôle du graffiti est face à la société » explique-t-elle. « Notre tâche est de montrer notre art et non celui de laisser la ville propre »<sup>202</sup>.

## **b. São Paulo**

L'information au sujet des interventions municipales à São Paulo est beaucoup plus succincte que celle présentée pour Santo André. Deux raisons justifient cette situation. La première est que je n'ai eu l'occasion qu'à une seule reprise de rencontrer le responsable du programme. La deuxième est que de la ville de São Paulo m'a semblé ne pas avoir un programme autonome et défini dans ses interventions auprès des graffiteurs. Son rôle semblait plutôt être celui d'un soutien financier auprès de certains organismes ou acteurs importants dans le milieu du graffiti.

---

<sup>202</sup> Version originale en portugais : « (...) O papel do graffiti é frente a sociedade. A tarefa é mostrar a nossa arte e não é para deixar a cidade linda ».

*i. Historique des interventions municipales*

L'appui au graffiti hip-hop à São Paulo suit de quelques années celui donné à Santo André. En 2001, la mairesse Martha Supplicity, nouvellement élue, crée la « Coordenadoria da Juventude » (« Coordination de la jeunesse ») dont le mandat est l'élaboration de programmes municipaux pour les jeunes. Alexandro Youssef est choisi comme coordonnateur. Un volet graffiti est officiellement ajouté en 2003 avec le projet « São Paulo, Capital Graffiti » (« São Paulo, Capitale Graffiti »).

Contrairement à Santo André, São Paulo n'organisait pas des *mostras* mais semblaient plutôt établir des partenariats avec d'autres institutions ou organismes pour la production de murales. La ville de São Paulo investit également dans le rayonnement du graffiti brésilien à l'étranger en finançant, par exemple, les voyages internationaux des graffiteurs Os Gêmeos et Nina.

Un de ses principaux alliés de l'administration municipale de São Paulo est l'organisme « Cidade Escola Aprendiz » (« La Ville-École Aprendiz»), fondé en 1997 par le journaliste Gilberto Dimenstein, et plus particulièrement le projet « Beco Escola ». Lancé en 2000, celui-ci permet à 150 graffiteurs, annuellement, de couvrir de graffitis un passage piétonnier<sup>203</sup> du quartier Vila Madalena.

Des graffiteurs liés au projet « Beco Escola » participent aussi en 2003 à une initiative de grande envergure médiatique. Dans le cadre des 450 ans de São Paulo, la façade de la succursale « Trianon » de la Banque de Boston, située sur l'avenue Paulista, est entièrement graffitée .

---

<sup>203</sup> Le terme « passage piétonnier » se dit « beco » en portugais.





Figure 112 : Entrée du Beco Escola, São Paulo, avril 2004.



Figure 113 : Beco Escola, São Paulo, avril 2004.



**Figure 114 : Beco Escola, São Paulo, avril 2004.**



**Figure 115 : Beco Escola, São Paulo, avril 2004.**

Un second organisme qui s'investit dans le graffiti est le « Projeto Quixote ». Celui-ci lance, en 2001, l'Agência de Grafite Quixote Spray Arte qui offre des services de graffitis et permet ainsi aux jeunes graffiteurs de gagner de l'argent, mais également de développer leur sens de l'organisation, de l'autonomie et de l'initiative.

L'agence propose des services de graffitis, des ateliers et la production d'accessoires vestimentaires, comme des t-shirts ou casquettes. Le graffiteur Anjo travaille à ce centre. En plus des ateliers qu'il y donne, il organise régulièrement, des productions de murales où ses élèves peignent à côté de graffiteurs expérimentés.

## *ii. Point de vue des graffiteurs*

Les liens entre les municipalités et les graffiteurs sont importants au Brésil. D'après Binho, le graffiti, tout comme l'ensemble du mouvement hip-hop a l'appui total de la communauté et des organes politiques à São Paulo. Ceci devient également de plus en plus le cas dans l'ensemble du Brésil. Une telle situation est peut-être unique au monde, pense Binho.

Par le fait que tant de jeunes veulent se familiariser avec le graffiti, il s'est créé des ateliers de graffitis financés par les fonds publics dans plusieurs parties du pays qui sont donnés, selon Binho, par des instructeurs qui ne sont pas nécessairement bien préparés. Cette forte demande par les jeunes ouvre des espaces nouveaux pour le graffiti.

Malgré tout, Binho constate qu'il est encore très difficile d'obtenir de la municipalité l'argent nécessaire, et qui pourtant est disponible, mais est utilisé de manière quelconque, ajoute-t-il, pour financer notamment les voyages de certains graffiteurs à l'étranger.

## **2. Les forces policières**

À São Paulo, je n'ai pas interviewé de policiers au sujet de leur attitude vis-à-vis les graffiteurs. Les informations comprises dans cette section ont été recueillies auprès d'autres sources, en particulier des graffiteurs paulistes.

Comme dans d'autres secteurs de la société pauliste, les policiers distinguent les *pichadores* des graffiteurs et traitent différemment ces deux catégories d'individus. À ce sujet, Alexandre Joussef, coordonnateur de la jeunesse à São Paulo, en 2003, m'a mentionné que les apprentis policiers étaient à présent sensibilisés lors de leur formation à la pratique des graffiteurs pour leur permettre de distinguer ceux-ci des *pichadores*.

Le sort réservé aux *pichadores* ou aux graffiteurs lorsqu'ils se retrouvent pris entre les mains des policiers n'est en général pas le même. Dans le premier cas, les châtiments corporels font souvent partie des actions punitives choisies par les forces de l'ordre. Dans le cas des graffiteurs, les conséquences négatives semblent plus rares. Une punition néanmoins mentionnée par les graffiteurs paulistes était celle du *banho de tinta* (« bain de peinture ») où les policiers vidant les bombes aérosol sur les graffiteurs ou *pichadores* ayant commis un délit. À ce sujet, Vavá, un ancien pichador raconte : « Une fois que j'ai été pris, les policiers militaires me laissèrent seulement en caleçons et ils graffitèrent mon corps en entier » (Galina 1998 : D-6)<sup>204</sup>.

En général, les graffiteurs disent s'en sortir en expliquant aux policiers qu'il s'agit de graffitis et non de *pichações* et ce, même dans le cas où les graffiteurs peignent sans preuve d'autorisation du propriétaire du mur. Ainsi, alors que dans les deux cas, il s'agit d'un acte illégal, l'offense a des conséquences beaucoup plus graves pour les *pichadores* que pour les graffiteurs.

À São Paulo, selon la loi fédérale, graffiter sur une surface non autorisée est un crime passible d'emprisonnement (entre trois mois et un an) et d'une amende. C'est ce que stipule l'article 65 de la Loi sur les crimes environnementaux, en vigueur depuis 1998 :

« Loi des crimes environnementaux ou Loi de la Nature

Art. 65 Faire des *pichações* ou des graffitis ou par un autre moyen salir une construction ou un monument urbain : peine – détention, de trois mois à un an, et amende.

---

<sup>204</sup> Version originale en portugais : « Uma das vezes que fui preso, os PMs [Polícia Militar] me deixaram só de cueca e picharam o meu corpo inteiro ».

Paragraphe unique. Si l'acte est fait sur un monument ou un bien classé en vertu de sa valeur artistique, archéologique ou historique, la peine est de six mois à un an de détention, et une amende »<sup>205</sup>.

Cette peine semble néanmoins être très rarement appliquée. Elle est plutôt remplacée par des peines alternatives qui peuvent prendre les formes suivantes : l'obligation de faire des travaux communautaires, l'effacement des graffitis ou une donation de paniers de biens de première nécessité (*cestas básicas*) à des organismes caritatifs. Le seul cas que j'ai recensé à São Paulo où cette infraction aurait mené à l'incarcération a eu lieu en octobre 2008. Il s'agit d'un jeune homme de 23 ans ayant fait des pichações à la biennale de São Paulo. Il aurait été incarcéré durant 50 jours.

### 3. La presse écrite et autres médias

Le point de vue de la presse sur le graffiti hip-hop à São Paulo ne peut être compris que s'il est placé dans le contexte historique de la couverture médiatique du graffiti depuis la fin des années 1960.

Basé sur ses recherches doctorales, Neil Schlecht (1995) décrit dans un article intitulé, « Resistance and Appropriation in Brazil : How the Media and "Official Culture" Institutionalized São Paulo's Grafite », l'évolution de la présentation des graffitis paulistes (exclusivement du mouvement des graffiteurs figuratifs qui a précédé le graffiti hip-hop) par les médias entre le milieu des années 1970 et la fin des années 1980. Schlecht découpe cette couverture médiatique en trois périodes : le rejet, la domestication et la récupération.

---

<sup>205</sup> Traduction personnelle. Le texte original en portugais est le suivant :

« Lei de crimes ambientais ou Lei da Natureza

Art. 65 Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano : pena – detenção, de três meses a um ano, e multa.

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa ».

La première période – du milieu des années 1970 au début des années 1980 – est caractérisée par le rejet culturel et le désir de suppression du graffiti. Les médias présentent celui-ci comme une pratique déviante, choquante et criminelle. Le graffiti est abordé sous l’angle des actions entreprises par la police et l’administration municipale pour l’enrayer.

La seconde période prend place dans les années 1983-1984. Le graffiti commence alors à être décrit comme ludique, coloré et artistique et les graffiteurs, dépeints comme des artistes faisant un travail socialement valable. Le graffiti n’est plus perçu comme marginal, mais plutôt comme faisant partie de la société dominante (Schlecht : 41).

Entre 1985 et 1987, selon l’analyse de Schlect, les journalistes présentent de plus en plus fréquemment les murs occupés par les graffiti figuratifs comme un espace artistique (*ibid* : 44). Voici deux extraits d’articles publiés en 1987 dans le magazine « Veja » qui illustrent cette nouvelle vision du graffiti :

« La vague grandit depuis 1976, quand l’Italien Alex Vallauri, mort du Sida en mars dernier, a commencé à pulvériser de peinture aérosol les murs du quartier de Pinheiros. Vallauri, un mage de ce type d’art, créateur de figures qui mélangent avec beauté, l’ironie et la sensibilité, a ouvert un chemin pour une légion à chaque fois plus grande d’artistes qui, au lieu de colorier des toiles, ont utilisé la ville comme support pour leurs oeuvres » (Barreira et Fiamenghi 1987 : 12)<sup>206</sup>.

Dans ce second extrait, on remarque qu’à cette époque, il existe encore une certaine perméabilité entre les termes se référant au graffiti et à la *pichação* :

« Graffiti – Ce fut l’année du plus grand nombre de *pichadores* de murs, concentrés à São Paulo. Ce sont des jeunes qui couvrent les murs de la ville avec des images délirantes et quelquefois – comme dans le cas d’Alex Vallauri et du

---

<sup>206</sup> Version originale en portugais : « A onda vem crescendo desde 1976, quando o italiano Alex Vallauri, morto pela Aids em março último, começou a borrifar tinta spray nos muros do bairro de Pinheiros. Vallauri, um mago desse tipo de arte, criador de figuras, em que se casam belamente a ironia e a sensibilidade, abriu o caminho para uma legião cada vez maior de artistas que em vez de colorir telas usaram a cidade como suporte para suas obras ».

groupe Tupinãodá et de Maurício Villaça – avec grand raffinement» (Barreira 1987)<sup>207</sup>.

La troisième période – à partir de 1989 – est celle du réencodage du graffiti en tant que produit culturel et commercial. C'est aussi à partir de ce moment que la « *pichação* » devient objet de critique des médias. Les *pichadores* sont perçus comme une plaie (« praga »<sup>208</sup>) et la *pichação* est décrite comme un type de vandalisme de plus en plus fréquent dans les grandes villes brésiliennes<sup>209</sup>. Cette vision péjorative de la *pichação* persiste dans les décennies suivantes. Voici, par exemple, le titre d'un article datant de l'an 2000 : « Au nom de l'adrénaline, au coût du patrimoine, les *pichadores* imposent l'esthétique des déchets » (Paiva 2000)<sup>210</sup>.

Les médias font également état des actions de la police et de l'administration publique pour supprimer la *pichação* :

« Aujourd'hui, à São Paulo, commence une méga opération pour mettre les *pichadores* de la ville derrière les barreaux. (...) Il [le procureur] a dit que les *pichadores* sont « un véritable cancer urbain ». Et pour commencer la bataille a dit le procureur, les graffiteurs doivent « être combattus, à la ronde, par les 3 forces armées » (Tognolli 1998)<sup>211</sup>.

« La mairie veut appliquer la loi et les contrevenants peuvent aller en prison.

Ils veulent laisser leur marque dans des endroits à chaque fois plus hauts et improbables. Vinícius, le leader, prend seulement 5 secondes pour dessiner le nom du groupe sur le mur. Mais il n'aurait même pas besoin de se presser autant,

---

<sup>207</sup> Version originale en portugais : « Graffite - Foi o ano da maioria dos *pichadores* de muros, concentrados em São Paulo. São jovens que estão cobrindo as paredes da cidade com imagens delirantes e algumas vezes – como no caso de Alex Vallauri e do grupo Tupinãodá e de Maurício Villaça – de alto requinte ».

<sup>208</sup> « A arruaça vence », 1991, *Veja* 27 novembro

<sup>209</sup> *Ibid*

<sup>210</sup> Version originale en portugais : « Em nome da 'adrelina', às custas do patrimônio, *pichadores* impõem a estética do lixo ».

<sup>211</sup> Version originale en portugais : « Começa hoje em São Paulo uma mega operação para botar atrás as grades todos os *pichadores* da cidade. (...) Ele [procurador] diz que os *pichadores* são « um verdadeiro câncer urbano ». E para começar a batalha, diz o procurador, os grafitiros têm que « ser combatidos pelas 3 forças armadas em rodizio ».

car il n'a jamais été interpellé par des policiers, des gardes métropolitains ou des commissaires de la mairie. C'est un exemple de comment l'impunité a transformé São Paulo en immondices » (Brancatelli 2005 : 8-9)<sup>212</sup>.

Si Schlecht ne fait pas mention du traitement médiatique du graffiti hip-hop dans les années 1980, genre qui prend néanmoins lentement son envol à São Paulo, c'est qu'à cette époque, il s'agit d'un phénomène encore peu répandu. Ce sont les graffiteurs figuratifs qui occupent la majorité de l'espace et qui sont connus des médias. Le seul commentaire journalistique que j'aie recueilli au sujet du graffiti hip-hop durant cette époque date de 1987 et décrit, de façon péjorative, la vague de graffitis ayant alors envahi le métro new-yorkais. Les journalistes s'enthousiasment du fait que ce genre graphique n'a pas été repris à São Paulo (Barreira et Fiamenghi 1987) :

« Ce qui fait du graffiti pauliste une espèce de carte postale de la ville est l'impossibilité de trouver une chose pareille dans une quelconque partie du monde. Les graffitis de New York, populaires dans toute la planète, sont des interventions agressives et anonymes de phrases et de gribouillages – quelque chose de similaire à ce qui s'est produit à Rio de Janeiro, il y a quelques années, sous la forme d'une mode. Les stations et les trains de métro de New York ont pris un air immonde, détérioré par l'action des *pichadores* et, lorsqu'on monte à bord, on découvre que la mairie de la ville a commandé aux Japonais un matériel lavable pour les parois intérieures des wagons. Le mur de Berlin – qui est pour les graffiteurs comme La Mecque pour les musulmans – s'est transformé en une immense murale sur sa face occidentale mais on peut dire que ses graffitis sont un peu trop soignés. Les graffitis de New York ont la saveur de la transgression. Ceux de Berlin sentent la galerie d'art. Ceux de São Paulo semblent mélanger les deux éléments»<sup>213</sup> (*ibid* : 13).

---

<sup>212</sup> Version originale en portugais : « Prefeitura quer aplicar a lei e infratores podem até ir a cadeia.

Querem deixar sua marca em lugares cada vez mais altos e improváveis. Vinícius, o líder, gasta apenas cinco segundos para desenhar o nome do grupo em um muro. Mas nem precisaria ter tanta pressa, já que nunca foi interpellado por policiais, guardas metropolitanos nem fiscais da prefeitura. É um exemplo de como a impunidade transformou São Paulo em uma imundície ».

<sup>213</sup> Version originale en portugais : « O que faz do grafite paulistano uma espécie de cartão-postal da cidade é a impossibilidade de encontrar alguma coisa parecida com ele em qualquer parte do mundo. Os grafites de Nova York, populares em todo a planeta, são intervenções agressivas e anônimas de frases e rabiscos – algo semelhante ao que ocorreu no Rio de Janeiro há poucos anos, na forma de modismo. As estações e os trens do metrô de Nova



Étonnamment, la couverture médiatique ayant par la suite suivi le développement du graffiti hip-hop à São Paulo, à partir des années 1990, présente celui-ci de façon positive. Le graffiti hip-hop sera associé à des qualificatifs similaires à ceux de son prédécesseur (comme « coloré » et « artistique »). Le graffiteur est dépeint de façon très positive par les médias comme un artiste marginal, de bon niveau technique, talentueux et combatif.

Une seconde caractéristique du traitement médiatique du graffiti hip-hop à São Paulo est l'opposition très souvent renforcée entre le graffiti et la *pichação*. Dans un schème de pensée similaire à celui proposé dans les années 1980, au sujet de la *pichação* politique, poétique et des graffitis figuratifs, la prolifération de *pichações* signatures à São Paulo amène les médias à renforcer la distinction entre ce type de *pichação* illégale et le graffiti hip-hop. En voici un exemple :

« Le problème et la confusion généralisée qui se fait entre le graffiti et la *pichação*. Alors que les *pichadores* inscrivent leurs monogrammes – ou quoi que soit le nom qu'ont leur donne – sur des espaces aléatoires comme des immeubles, des murs ou des monuments que constituent le patrimoine historique, le graffiti est généralement présent sur les devantures « mortes » : murs de terrains vagues, wagons de trains abandonnés, tunnels, escaliers, etc. La majorité des fois, les graffitis dans des espaces particuliers sont autorisés »<sup>214</sup> (Caso 1998).

---

York tornaram-se cenários de ar imundo, deteriorado pela ação dos *pichadores* e, quando se viaja neles, descobre-se por que a prefeitura da cidade encomendou aos japoneses um material lavável para servir como parede nos vagões. Muro de Berlim – que está para os grafiteiros assim como a Meca está para os muçulmanos – transformou-se em um imenso painel em sua face ocidental, mas pode-se dizer que os seus grafites são um pouco bem cuidados demais. Os grafites de Nova York têm sabor de transgressão. Os de Berlim cheiram a galeria de arte. Os de São Paulo parecem misturar os dois elementos ».

<sup>214</sup> Version originale en portugais : « O problema é a confusão generalizada que se faz entre grafite e *pichação*. Enquanto os *pichadores* inscrevem seus monogramas – ou seja lá o que for – em locais aleatórios como prédios, muros e até monumentos que constituem patrimônio histórico, o grafite geralmente está presente em fachadas « mortas » : muros de terrenos baldios, vagões de trens abandonados, túneis, escadarias, etc. Na maioria das vezes, grafites em locais particulares são autorizados ».

Le graffiti est décrit comme une arme pour combattre, à coup de couleurs et de thématiques sociales, la *pichação* qui salit la ville. De nombreux articles décrivent les biens faits des programmes publics qui transforment les *pichadores* en graffiteurs. En voici deux exemples :

« Jeunes des périphéries et *ex-pichadores*, appuyés par des organisations non gouvernementales sont en train de donner de nouvelles couleurs aux murs de la ville. Avec le graffiti, ils transforment les passages piétonniers sales et les murs gribouillés en murales d'art qui enchantent ceux qui passent dans ces rues. Il y a des murales dans différentes parties de la ville, comme à Vila Madalena et dans Barra Funda. En graffitant, les adolescents embellissent São Paulo et expriment leurs sentiments » (Caso 2002)<sup>215</sup>.

« Programme qui récupèrent les *pichadores*

Wewerton Martins, 17 ans, a toujours aimé dessiner. Il vivait gribouillant et il a fini par devenir *pichador*. La nuit avec des amis, il faisait de la *pichação* sur les murs et les fenêtres et après il fuyait de la police. Durant la même période, il expérimenta avec des drogues et de l'alcool.

L'année dernière, il a commencé à participer à des ateliers de graffitis du Projet Vive la Ville Graffiti et Art, à l'école publique Estadual José Ribeiro de Souza, dans le Jardim Novo Osasco, où il étudie.

Cela l'a intéressé et il ne s'est plus arrêté par la suite. « Je me suis rendu compte que ce que je faisais n'était par une forme de protestation, comme beaucoup le disent, mais du pur vandalisme ».

Le garçon dit que le graffiti l'amena à un changement important. « Ma tête est autre à présent, parce que j'ai appris des choses nouvelles et je me suis rendu compte que je peux faire des travaux très chouettes. Je suis aussi devenu plus responsable parce que quand je commence un dessin, j'ai l'obligation de le terminer et de le signer ».

Wewerton est devenu graffiteur et a adopté le nom artistique de Lak. Aujourd'hui, au lieu de faire de la *pichação*, caché, il reçoit des invitations pour

---

<sup>215</sup> Version originale en portugais : « Jovens da periferia e *ex-pichadores*, apoiados por organizações não-governamentais estão dando novas cores a muros da cidade. Com grafite, eles transformam becos sujos e muros rabiscados em painéis de arte que encantam a todos que passam pelas ruas. Há painéis em várias partes da cidade, como na Vila Madalena e na Barra Funda. Grafitando, os adolescentes embelezam São Paulo e expressam sentimentos ».

peindre des murs et donner des cours. Il dit qu'il ne charge pas pour son travail, mais qu'il pense à gagner sa vie avec son art » (Carvalho 2002 : 8)<sup>216</sup>.

La question, si fréquente dans la presse montréalaise, à savoir si le graffiti doit être rangé du côté de l'art ou du vandalisme, est rarement posée dans la presse pauliste. On la retrouve néanmoins dans l'exemple suivant. La journaliste répond en partie à la question en proposant la plus-value qu'offre le graffiti sur des murs gris et couverts de *pichações* :

« Le graffiti prend d'assaut le paysage de São Paulo, gagne le statut d'art et séduit les jeunes.

Vandalisme pour les uns, art urbain pour les autres, le graffiti prend d'assaut le paysage, subvertit tant la grisaille de São Paulo que les lettres illisibles éparpillées par les *pichadores* et accroît le délire des images de la ville » (Mena 2004 : p.C6)<sup>217</sup>.

Le porte-parole médiatique du combat contre la *pichação* par le graffiti est l'*ex-pichador* Juneca devenu artiste-graffiteur. Voici trois exemples du message transmis par ce dernier, tirés d'articles écrits entre 1991 et 2000 :

---

<sup>216</sup> Version originale en portugais : « Programa recupera pichador

Wewerton Martins, de 17 anos, sempre gostou de desenhar. Vivia rabiscando e acabou virando pichador. À noite, com amigos, pichava muros, janelas, paredes e depois fugia da polícia. No mesmo período, experimentou drogas e álcool.

No ano passado, começou a participar das oficinas de grafite do Projeto Viva Cidade Grafite e Arte, na Escola Estadual José Ribeiro de Souza, no Jardim Novo Osasco, onde estuda.

Se interessou e não parou mais. « Percebi que aquilo que eu fazia não era uma forma de protesto, como muitos dizem, mas puro vandalismo ».

O garoto diz que o grafite foi responsável por uma importante mudança. « Minha cabeça é outra agora, porque aprendi coisas novas e percebi que posso fazer trabalhos bem legais. Também adquiri responsabilidade, porque quando começo um desenho, tenho o compromisso de terminá-lo assiná-lo ».

Wewerton virou grafiteiro e adotou o nome artístico de Lak. Hoje, em vez de pichar escondido, recebe convites para pintar muros e até para dar aulas. Diz que não cobra pelo trabalho, mas já pensa em ganhar a vida com sua arte ».

<sup>217</sup> Version originale en portugais : « Grafite toma assalto a paisagem de São Paulo, ganha status de arte e seduz jovens. Vandalisme para uns, arte urbana para outros, o grafite toma de assalto a paisagem, subverte tanto o cinza de São Paulo quanto as *letras* ilegíveis espalhadas pelos *pichadores* e incrementa o delírio de imagens da cidade ».

« Pendant que les *pichadores* prennent des risques pour leurs quinze minutes de gloire, les pionniers de ce courant, initié en 1984, ont déjà accroché leurs canettes. (...). Oswaldo de Campos Júnior, Juneca, 24 ans, connu pour avoir sali les coupoles du Congrès National, le pont Rio-Niteroi et les passerelles de l'Avenue 23 mai, entre autres démençes, est le seul qui n'a pas complètement abandonné l'aérosol » (Duarte 1991 : 15)<sup>218</sup>.

« Aujourd'hui, la *pichação* est seulement un défi et une aventure alors que le graffiti transmet des idées par le moyen de formes et de couleurs. (...) Les seules ressemblances sont la peinture et le support qu'est la ville » (Campos Jr 1999 : 16)<sup>219</sup>.

« Célèbre pour avoir laissé sa marque sur les grands édifices de la capitale et sur la coupole du Congrès, à Brasilia, dans la décennie des années 1980, l'ex-pichador Juneca est en train de développer, en partenariat avec l'artiste Gitahy, le projet *Leva Grafite* (Choisis le graffiti), qui prétend convaincre les *pichadores* à adhérer au graffiti » (Nogueira 2000 : page de couverture)<sup>220</sup>.

Un autre élément auquel la presse accorde de l'intérêt est le jugement des pays étrangers sur le graffiti hip-hop pauliste. Ceci se fait notamment par l'entrevue de spécialistes non Brésiliens<sup>221</sup> ainsi qu'en rapportant le succès international des graffiteurs paulistes, « Os Gêmeos », les jumeaux Otávio et Gustavo Pandolfo.

---

<sup>218</sup> Version originale en portugais : « Enquanto os *pichadores* ficam se arriscando por seus quinze minutos de fama, os pioneiros dessa nova onda, iniciada em 1984, já penduraram suas latinhas. (...). Oswaldo de Campos Júnior, o Juneca, 24 anos, conhecido por sujar as cúpulas do Congresso Nacional, a Ponte Rio – Niterói e as passarelas da Avenida 23 de Maio entre outras demências, foi o unico que não abandonou totalmente o spray ».

<sup>219</sup> Version originale en portugais : « Hoje, a *pichação* é só desafio e a aventura, enquanto o grafite passa idéias por meio de formas e cores. (...) As únicas semelhanças são as tintas e o suporte, que é a cidade ».

<sup>220</sup> Version originale en portugais : « Famoso por deixar sua marca em grandes edifícios da capital e até na cúpula do Congresso, em Brasília, na década de 80, o ex-*pichador* Juneca está desenvolvendo, em parceria com o artista plástica Gitahy, o projeto « Leva Grafite », que pretende convencer *pichadores* a aderirem ao grafite ».

<sup>221</sup> Schlecht avait remarqué le même phénomène dans sa couverture médiatique du graffiti ayant précédé le graffiti hip-hop.

Pour illustrer ces propos, voici quelques extraits d'articles tirés du journal pauliste la Folha de São Paulo. La première citation provient d'une entrevue faite avec Tristan Manco (2002, 2004, 2005), auteur de divers recueils sur diverses formes de graffiti à travers le monde. Puis, les citations suivantes décrivent divers projets artistiques à l'étranger effectués par Os Gêmeos :

« Graffiti de São Paulo est avant-garde mondiale

Folha : Qu'est qui est si attirant chez les graffiteurs brésiliens?

Manco : Ce qui est intéressant est que les Brésiliens font peu de référence au style hip-hop de New York. Ils sont en train de créer quelque chose de nouveau et d'original qui ne suit pas les modes. C'est fascinant de voir des graffitis qui utilisent des éléments typiques de là » (Mena 2004 : C6)<sup>222</sup>.

« Attirant la jalousie de leurs pairs, les Gêmeos, 30 ans, duo de graffiteurs parmi les plus connus au Brésil, ont déjà exposé à New York, São Francisco, Paris, Lisbonne, Sidney et Berlin et ont déjà réalisé, sur invitation, du Comité Olympique International, cinq graffitis dans différentes villes de la Grèce pour les Olympiques de 2004 – dont un de ceux-ci a 25 mètres de hauteur » (*ibid*)<sup>223</sup>.

« Un des plus importants châteaux historiques de l'Écosse est en train d'être peint par quatre graffiteurs brésiliens.

Pendant environ un mois, les Paulistes, Nina Pandolfo, Nunca et le duo de graffiteurs, connu comme étant les Gêmeos, vivront dans le château de Kelburn, dans l'Ayrshire, pour peindre la paroi externe contournant la fortification. (...). Nés en 1974, les frères Otávio et Gustavo Pandolfo ont réussi à emporter des rues de São Paulo des oeuvres qui ont été exposées dans plusieurs villes de l'Europe et dans une des principales galeries de New York »<sup>224</sup>.

---

<sup>222</sup> Version originale en portugais : « Grafite de SP é vanguarda mundial

Folha : O que é tão atraente nos grafiteiros brasileiros?

Manco : O interessante é que os brasileiros fazem pouca referência ao estilo hip-hop de Nova York. Eles estão criando algo novo e original, que não segue modismos. É fascinante ver grafites que usam elementos típicos daí ».

<sup>223</sup> « Os pivôs da cimeira são Os Gêmeos, 30, dupla de grafiteiros das mais conhecidas no Brasil, já expuseram em Nova York, São Francisco, Paris, Lisboa, Sidney e Berlim e já realizaram, a convite, do Comitê Olímpico Internacional, cinco grafites em diferentes cidades da Grécia para as Olimpíadas de 2004 – sendo que um deles tem 25 metros de altura » (*ibid*).

<sup>224</sup> « Brasileiros grafitam castelo escocês do século 13 », Folha Online, 16/05/2007 - 07h40. Pour plus d'information sur cette œuvre picturale réalisée en Écosse, consulté sur Internet (<http://www.thegraffitiproject.net>), 3 mars

« L'édition de cette année à la foire Art Basel Miami Beach sera transformée en une grande fête en décembre au sud de la Floride, où le duo 'Les Gêmeos' – formé par les frères Otávio et Gustavo Pandolfo – va exposé son travail de graffitis »<sup>225</sup>.



**Figure 116 : Fresque des Gêmeos, Nina et Nunca, Kelburn Castle, Écosse, mars 2008.**

Photo : @ The Graffiti Project

---

2008. Version originale en portugais : « Um dos mais importantes castelos históricos da Escócia está sendo pintado por quatro grafiteiros brasileiros.

Por cerca de um mês, os paulistanos, Nina Pandolfo, Nunca e a dupla conhecida como Os Gêmeos, viverão no castelo de Kelburn, em Ayrshire, para pintar a parede externa que contorna a fortificação. (...). Nascidos em 1974, os irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo conseguiram levar das ruas de São Paulo trabalhos que foram expostos em diversas cidades na Europa e em uma das principais galerias de Nova York ».

<sup>225</sup> Version originale en portugais : « A edição deste ano da feira Art Basel Miami Beach será transformada em uma grande festa em dezembro no sul da Flórida, onde a dupla "Os Gêmeos" --formada pelos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo-- vai expor seu trabalho com grafite ». « Dupla "Os Gêmeos" se apresenta na Art Basel Miami Beach », Folha Online, 14/11/2007 - 12h33.

Ayant, lors de mes séjours au Brésil, le statut de chercheure étrangère spécialisée dans le graffiti, j'ai été moi-même interviewée à trois reprises par des journalistes brésiliens. Dans les deux articles principaux, ce qui était mis de l'avant était mon intérêt pour des projets locaux de valorisation du graffiti. Dans le premier cas, il s'agissait de mon intérêt dans le projet gouvernemental « Picasso não pichava » (Picasso ne faisait pas de pichações) à Brasilia, en 2002, alors que dans le deuxième cas, il était question d'une murale réalisée sur un mur appartenant à la compagnie des trains de banlieue de São Paulo (CPTM), en 2003. J'inclus l'ensemble de ces articles dans l'Annexe 9.



Figure 117 : Article « Picasso não pichava no Canadá », Jornal de Brasilia, 23 août 2002.

## L. Processus de production de graffitis

### 1. Le graffiti et l'art

Le graffiteur est un artiste. C'est le sentiment exprimé autant par Binho, Dimi, que Tota. Binho suggère qu'il pourrait être classifié comme un artiste professionnel du graffiti. Dimi explique que la finalité d'un graffiteur est d'être un artiste pour « s'exprimer au-delà d'un *wildstyle* ». Cette identité prend pour lui les formes suivantes :

« Je me vois comme un artiste, je me vois comme un *writer*, parfois je me vois comme un poète, ça dépend du moment... Parfois je me réveille révolté de la vie et je veux peindre... parfois tu te réveilles comme ça, la fin de semaine, ça te prend, et j'écris de la poésie »<sup>226</sup>.

Tota se perçoit en tant que graffiteur comme un représentant d'un art de la périphérie. Quand je lui demande s'il se considère être un artiste, il me répond, blagueur : « Moi, bien sûr. Je suis le meilleur artiste du monde. Tu ne le savais pas? »<sup>227</sup> et il ajoute : « J'ai beaucoup de fierté du mot art. Dire que je suis artiste, que je fais de l'art... mon dieu, c'est beau »<sup>228</sup>.

Par ailleurs, avoir le statut d'un graffiteur est souvent difficile à porter lorsque celui-ci doit faire face à la société, explique Tota :

« Le graffiteur est un gars qui est dans la rue et très souvent il est vu comme un délinquant, nous souffrons de nombreuses discriminations; néanmoins nous essayons de travailler pour maintenir la culture de rue »<sup>229</sup>.

Pour Tota cette situation est ainsi parce que les graffiteurs n'ont pas de diplôme :

« Les récriminations font partie du quotidien d'un graffiteur, quand il parle ses paroles sont interprétées avec malveillance, du fait de pratiquer un art de périphérie... C'est la même chose pour les DJs, b-boys, etc., parce qu'ils n'ont pas étudié dans aucune académie... les récriminations existent »<sup>230</sup>.

---

<sup>226</sup> Version originale en portugais : « Me vejo como artista, me vejo como escritor, as vezes me vejo como poeta aí vai do momento... As vezes se acorda revoltado com a vida e quer pintar... as vezes se accorda assim, final de semana, te pega, vou escrever poesia ».

<sup>227</sup> Version originale en portugais : « Eu, logico. Sou o melhor artista do mundo. Você não sabia? ».

<sup>228</sup> Version originale en portugais : « Eu tenho muito orgulho dessa palavra arte. Dizer que eu sou artista, que eu faço arte... meu, isso é lindo ».

<sup>229</sup> Version originale en portugais « O grafiteiro é um cara que está na rua e muitas vezes é visto como um delinquente, sofremos várias discriminações, tentamos trabalhar paralelamente para manter a cultura de rua ». « Entrevista : Tota Grafiteiro « Bolsa do Consumidor Hip-Hop. Prefeitura de Santo André, 30 de janeiro de 2003, Ano 1 n#3, p.3.

<sup>230</sup> Version originale en portugais « No dia a dia dum grafiteiro muita cobrança (...) rola um entorta de bico quando existe um *grafiteiro* falando, por ser uma arte de periferia... mesma coisa pelos djs, *b-boys*, etc., porque não estudaram em nenhuma academia... existe a cobrança ».



Tota raconte un incident qui montre comment son statut a été rehaussé depuis qu'il étudie :

« (...) il y a quelques jours, je présentais une de mes oeuvres (...) et les personnes commencèrent à ironiser et donc quand j'ai commencé à parler certains ont ironisé encore (...) les gens nous ont demandé de nous présenter et j'ai dit que j'étudiais... la physionomie changea, les rires arrêtèrent, les personnes commencèrent à me montrer du respect. Je me suis alors rendu compte qu'il existe encore des gens idiots dans ce monde, des gens très bêtes »<sup>231</sup>.

Le graffiti, selon Tota, c'est l'union de la protestation et de l'art. Tota mentionne cependant deux situations où un graffiteur peut ne pas inclure la protestation dans son travail. La première est celle du possible abandon de la protestation dans les graffitis d'un artiste, anciennement défavorisé, à partir du moment où celui-ci acquiert un statut enviable. La deuxième situation serait celle où la critique deviendrait un enfermement. Selon Tota, l'artiste doit rester ouvert sur le monde extérieur et « (...) savoir jusqu'à où il peut aller et où il doit reculer; sinon c'est insupportable; il va seulement parler en mal de tout le monde »<sup>232</sup>.

Le but de l'art pour Tota est le suivant :

« (...) transmettre des sentiments d'une région; transmettre des idées culturelles; transmettre des problématiques (...). L'art est très lié à cela : la communication, la liberté, l'apport de nouveautés; de voir ce qui est en train d'arriver et d'apporter une deuxième idée – l'innovation »<sup>233</sup>.

---

<sup>231</sup> Version originale en portugais : « (...) até esses dias atrás eu estava apresentando um trabalho (...) e as pessoas começaram ironizar mesmo, daí quando eu comecei a falar alguns até ironizou ainda (...) o pessoal pediu que nos aprendássemos e aí eu falei estava estudando tal... a fisonomia mudou, parou a risada, as pessoas começaram a respeitar. Então percebi ali que ainda existe gente idiota nesse mundo, gente muito boba ».

<sup>232</sup> Version originale en portugais : « O artista deve sacar até onde pode chegar e onde se deve recuar; se não fica insuportavel; irá só falar mal de todo mundo ».

<sup>233</sup> Version originale en portugais : « (...) passar sentimentos duma região; passar ideias culturais; passar problemáticas (...). A arte é muito ligada a isso : a comunicação, a liberdade, à trazer novidades. Vendo o que está acontecendo e trazendo uma segunda ideia – a inovação ».

Ainsi, Tota dit avoir fait la murale reproduite ci-dessous qui représente la culture du Nordeste, avec au premier plan un *cangaceiro* et au deuxième plan une *ciranda* afin de « sauver un moment » (« resgatar um momento »).



**Figure 118 : Murale de Tota représentant un *cangaceiro* et une *ciranda*, São Paulo, décembre 2003.**

Tota mentionne, par ailleurs, que la définition de l'art et conséquemment de l'artiste varie selon le point de vue. La vision des médias, notamment celle de la chaîne télévisuelle Globo, et celle des graffiteurs sont très distinctes. D'après lui, l'art ne se définit pas par le matériel; les vrais artistes ce sont les graffiteurs, les artistes de périphérie, ceux qui naissent artistes. Tota, par exemple, dit pouvoir faire : « une sacrée oeuvre avec de l'argile et des feuilles et ainsi transmettre une sacrée expression »<sup>234</sup>.

---

<sup>234</sup> Version originale en portugais : «Um puta trampo com barro e folhas; passar uma puta expressão ».

D'après lui, à la chaîne Globo, il est rare de voir des artistes; ce sont plutôt des individus qui ont acheté leur renommée : « Il y a des gens avec de l'argent. La popularité est achetée; elle tombe du ciel »<sup>235</sup>.

Tota établit également une comparaison entre les graffiteurs et les artistes d'art plastique. Selon lui, ces derniers ne sont pas meilleurs que les graffiteurs. La différence se trouve plutôt au niveau de leurs expertises divergentes. Par exemple, l'artiste d'art plastique n'a pas l'habitude et la facilité du graffiteur à peindre sur une grande surface. À ce sujet, Tota donne les détails suivants :

« On fait des choses que beaucoup d'entre eux ne font pas. Parce que c'est une affaire de dimension. J'ai déjà travaillé avec pas mal d'artistes plastiques. Une fois j'ai invité un collègue à faire une murale. La murale ne mesurait que 2 x 2 mètres. Il n'a pas réussi à la faire. Il m'a demandé : « Par où commencer? Parce que parmi les toiles que j'ai peintes, la plus grande était d'un mètre ». Mon gars, je fais ça le dos tourné, n'importe quel graffiteur fait ça le dos tourné »<sup>236</sup>.

Néanmoins, la dernière expérience de collaboration de Tota avec un artiste d'art plastique, Philippe Mayaux, dans le cadre de la création de la murale, « Le cosmos est brésilien » avait été très positive malgré ses appréhensions initiales :

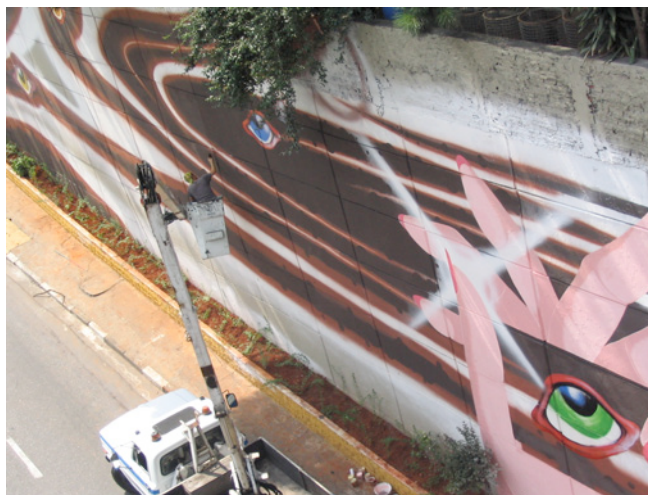
« Philippe est un gars hors de l'ordinaire (...) je percevais les artistes plastiques comme étant amorphes. Il m'a surpris par son autonomie, son désir de réaliser l'oeuvre, beaucoup de ténacité, le respect de notre travail, la sincérité »<sup>237</sup>.

---

<sup>235</sup> « Tem gente com grana. Ibope é comprado; cai de paraquedas ».

<sup>236</sup> Version originale en portugais : « A gente faz coisa que muitas deles não fazem. Porque é o lance da dimensão. Eu já trabalhei com bastante artista plástico. Uma vez chamei um colega meu para fazer um *mural*. O *mural* tinha só em metros 2x2. Ele não conseguiu fazer. Ele falou : 'Por onde eu começo? Porque as telas que eu pintei a maior foi de 1 metro'. Cara, eu faço de costas, qualquer *grafiteiro* faz de costas ».

<sup>237</sup> Version originale en portugais « O Philippe, um cara fora de seri (...) tinha uma visão dos artistas plasticas bastante corpo mole. Ele me surpreendeu pela autonomia, muita vontade de realizar o trabalho, muita garra, o respeito com o nosso trabalho, sinceridade ».



**Figure 119 : Tota peignant la murale « Le cosmos est brésilien », conçue par Philippe Mayaux, São Paulo, janvier 2004.**



**Figure 120 : : La murale « Le cosmos est brésilien » conçue par Philippe Mayaux, São Paulo, janvier 2004.**

Au moment où s'est terminé mon terrain, Tota s'était inscrit à une faculté d'art d'une université privée. Il expliquait cet objectif ainsi :

« Ce changement est pour mon bonheur. L'école est un droit... le côté négatif est l'arrogance des personnes. J'essaie de m'allier avec eux de manière saine. Ne pas y entrer pour révolutionner quoi que ce soit. C'est tout simplement pour réaliser

mon rêve. (...). Je ne crois pas que je serai davantage un artiste avec ce papier. Il ne fait qu'alimenter un système qui existe... mon rêve n'est que d'être muni »<sup>238</sup>.

Tota ne partageait cependant pas la vision de l'art qui y était enseignée. D'après lui, à l'université : « il s'agit surtout de paroles... la partie même de la peinture n'existe presque pas »<sup>239</sup>. Les universitaires encouragent un art élitiste où « ils achètent l'artiste et non l'art »<sup>240</sup>. Ces derniers ne prennent pas au sérieux les artistes de la périphérie. Pour eux, ceux-ci ne font que « jouer sur le mur, sur la toile »<sup>241</sup>.

Pour Dimi comme pour Binho, l'art est un concept ouvert. « L'art n'a pas de définition » dit Dimi « c'est une chose sans limites; c'est la création et l'imagination ». Ainsi, ajoute Binho, « personne n'a le droit de dire ce qui est bon ou mauvais ». Il s'oppose aux critères de définition déterminés par les universitaires des facultés d'art et les conservateurs et qui n'ont jamais mis la main à la pâte. Dans un éditorial du magazine *Graffiti* dont il est le rédacteur, il écrit :

« La société, malheureusement, classe le beau comme juste et le laid comme erroné. Et donc, en portant un jugement et avec l'autorité des conservateurs d'art, ils se positionnent, beaucoup de fois à travers leurs gouvernements, avec une extrême ignorance de l'art et du respect »(Ribeiro 2005)<sup>242</sup>.

Selon Binho, ce n'est qu'une question de temps avant que cette situation ne change avec la montée au pouvoir de la génération liée à cette culture qu'il définit comme étant « underground » ou d'une « sous-culture ». Pour illustrer ses propos, il donne l'exemple des graffiteurs qui vont à l'université : grâce à leur expérience de la rue, ceux-ci seraient en train de

---

<sup>238</sup> Version originale en portugais : « Essa mudança é para a minha felicidade. A escola é um direito... a parte negativa é a arrôgancia das pessoas. Procuro aliar com eles numa forma saudavel. Não entrar para revolucionar nada. É simplesmente para fazer o meu sonho. (...) Não acho que vou ser mais artista com esse papel. Ele vem so alimentando um sistema que existe aí... o sonho é estar munido ».

<sup>239</sup> Version originale en portugais : « existe mais falação... a parte da pintura mesma não quase existe ».

<sup>240</sup> Version originale en portugais : « compram o artista e não arte ».

<sup>241</sup> Version originale en portugais : « brincar na parede, na tela ».

<sup>242</sup> Version originale en portugais : « A sociedade, infelizmente, classifica o bonito como certo e o feio como errado. Assim, com preconceito e autoridade de curadores de arte, se posicionam, muitas vezes através de seus governantes, com extrema ignorância sobre arte e respeito ».

prendre la place de grands artistes sur le marché du travail parce qu'ils ont une plus grande valeur artistique que ces derniers et, contrairement à ceux-ci, ils ne se contentent pas de copier. Ainsi, Binho envisage un avenir très prometteur aux graffiteurs : « Nous avons un espace absurdemment grand pour travailler, nous les artistes qui avons l'information de la rue »<sup>243</sup>.

## 2. Processus de création et les sources d'inspiration

### a. Imitation

Les graffiteurs suivent une trajectoire similaire dans leur processus de création. Au départ, ce qui prime est le désir d'imiter les sources d'inspiration trouvées dans des revues, des livres, des sites Internet. Les premières sources d'information ont varié selon les générations de graffiteurs.

Pour Speto, le livre américain « *Spraycan Art* » a été la source d'inspiration que lui et ses pairs ont imitée avec le plus d'assiduité à leur commencement dans le graffiti. À cette époque, ils se sont fait d'ailleurs critiquer par les graffiteurs appartenant au courant précédent de graffiti qui les accusaient de trop copier leur modèle. Un aspect particulier de cette imitation est le suivant : Speto et ses collègues évaluaient difficilement l'échelle des graffiti photographiés dans « *Spraycan Art* ». Ceci les amène à développer une technique très minutieuse dans l'application de la peinture qui, selon Speto, devient une caractéristique du style de graffiti brésiliens :

« Comme on voyait tout en très petit, un graffiti de 12x20 mètres, on pensait que c'était une technique extrêmement bien faite. Nous ne savions pas comment c'était réellement. Et donc, on s'efforçait beaucoup pour ne pas laisser la peinture couler, pour que tous les découpages soient très bien faits. Et de là on a

---

<sup>243</sup> Version originale en portugais : « Temos um espaço absurdo para trabalhar os artistas que tem informação de rua ».

acquis une excellente technique. Et alors, c'est devenu une caractéristique brésilienne »<sup>244</sup>.

Speto ajoute que lui et ses amis avaient conscience que le courant de graffitis auquel ils adhéraient provenait de l'étranger, mais leur pratique leur semblait néanmoins « naturelle ». Tout ce qui comptait était le plaisir qu'ils prenaient à graffiter.

Contrairement à la première génération de graffiteurs brésiliens pour qui les références dans le graffiti provenaient de l'étranger, aujourd'hui, les graffiteurs qui débutent s'inspirent beaucoup du travail de graffiteurs locaux des générations plus récentes, dites de la « nouvelle école ». Speto explique :

« Maintenant, les références sont d'ici, de la nouvelle école. C'est déjà l'idée de faire une chose brésilienne. Tous les gars dont j'ai parlé, Titi, Boleta, Onesto, plusieurs de ces personnes sont des références d'un groupe plus jeune qui commence »<sup>245</sup>.

Speto décrit cette première période, qui correspond souvent à l'adolescence, comme un moment où l'individu cherche à s'affirmer et, pour ce faire, se ferme et respecte rigoureusement certaines règles. Ces paramètres que s'impose le graffiteur débutant sont utiles, selon Speto, car ils lui donnent un chemin à suivre.

Binho voit également de façon positive cette période de formation basée sur l'imitation des graffitis. Selon lui, c'est sur cet apprentissage, qui met l'accent sur la pratique des styles traditionnels, que repose la continuité du graffiti hip-hop :

---

<sup>244</sup> Version originale en portugais : « Como a gente via tudo muito pequeno, um graffiti 12x20 metros desse tamaninho, a gente achava que era uma técnica impressionamente bem feita. Não sabíamos como era. Então a gente se esforçava muito para não escorrer, para os recortes ser todos muito bem feitos. Daí a gente foi pegando uma técnica porada. Daí começou a virar uma característica brasileira ».

<sup>245</sup> Version originale en portugais : « Agora referências são daqui da propria nova escola. Já ideia de fazer uma coisa brasileira. Todo os caras que falei, o Titi, o Boleta, o Onesto, varias dessas pessoas já são referências dum pessoal mais novinho que estão começando ».

« Le graffiteur a besoin d'avoir une formation. Depuis le début, à partir de la période où il a étudié, où il s'est entraîné, où il a commencé à peindre, où il a appris, où il a évolué. C'est une protection que nous avons... ces artistes académiques n'ont aucune idée de comment nous faisons. Je pense que la base va demeurer la même. Toute personne qui commence... elle doit passer par là, comprendre ça. Pour comprendre, tu dois tenter de faire, tu dois étudier un peu... »<sup>246</sup>.

Le point de vue de Tota va également dans le même sens que celui de Speto et de Binho. S'exercer par la reproduction graphique de modèles est nécessaire pour prendre de l'expérience. L'improvisation ne peut se faire que dans un second temps :

« Je crois beaucoup dans l'étude, beaucoup dans la reproduction d'oeuvres. Je pense que c'est une chose qui doit exister c'est certain que, par-dessus tout cela, il doit y avoir de la créativité. Mais la créativité après une certaine base que tu as acquise »<sup>247</sup>.

#### **b. Affranchissement du modèle**

Dans le cas de Speto, comme dans celui des autres graffiteurs rencontrés, l'étape de l'imitation est ensuite remplacée par celle de l'exploration. Speto et son groupe ont vécu ce moment comme « une fête d'expérimentation ». Son groupe et lui commencèrent alors collectivement à inclure dans leurs graffitis non seulement de nouveaux matériaux, comme la peinture latex, mais également de nouvelles techniques de peinture ainsi que d'autres sources d'inspiration artistique. Cette deuxième étape est cruciale, selon Speto, car pour continuer son développement artistique un graffiteur doit finir par s'affranchir des règles de base :

---

<sup>246</sup> Version originale en portugais : « O *grafiteiro* tem que ter uma formação mesmo. Desde o início, desde o período onde que ele estudou, em que ele treinou, em que ele pintou, em que ele aprendeu, em que ele está evoluindo. É uma proteção que nos temos – esses artistas acadêmicos não tem ideia como nos fazemos. Acho que a raiz vai se manter a mesma. Qualquer pessoa que começa... ele tem que passar por isso, entender isso. Para entender você tem que tentar fazer, você precisa que estudar um pouco ».

<sup>247</sup> Version originale en portugais : « Eu acredito muito no estudo, muito na reprodução de trabalhos. Eu acho que é uma coisa que tem que existir mesmo; lógico que a cima sobre tudo tem que ter a criatividade. Mas a criatividade depois duma certa base que você tem (...) ».



« Pour qui commence, c'est bon [les règles de base] parce que ça te donne un chemin, mais la personne ne peut pas s'enfermer dans ce chemin. Elle doit devenir indépendante parce que c'est très facile de se former en fonction de ce qui a déjà été fait »<sup>248</sup>.

Speto dresse un portrait général de l'attitude à adopter dans ce processus de création. L'important, selon lui, est de mettre l'accent sur l'expression et non sur la technique. Le graffiteur doit aussi éviter d'avoir peur de l'erreur. Quant à la recherche de l'originalité, Speto pense que celle-ci doit demeurer une préoccupation secondaire. « L'art n'a pas besoin d'innover » avance Speto. « L'originalité vient avec le temps, sans besoin de s'efforcer » ajoute-t-il. Speto donne l'exemple de graffiteurs renommés, comme Boleta, Zezão et Ciro, qui ont tous trois commencé leur pratique du graffiti par la production de lettres et qui à présent sont les auteurs de graffitis très abstraits. La nécessité de prendre des libertés face au modèle conventionnel est également présente dans le discours respectif de Dimi et de Binho.

Dimi dit qu'il dessine tous les jours et que, ce qui l'intéresse, c'est l'exploration artistique, le fait d'être créatif. D'après lui, c'est ainsi que chaque graffiteur crée son propre style de *pieces*, de *throw-ups* et de *tags*. Binho, pour sa part, ne veut pas se classer lui-même dans un genre précis. Il cherche à affranchir sa pratique du graffiti de règles préétablies et ainsi produire une œuvre personnelle :

« Je cherche à ce que mes graffitis soient plus libres, davantage affranchis d'une étiquette. Je n'aime pas dire que mes graffitis sont de cette manière ou de celle-ci. (...). Tu peux commencer à peindre quelque chose et en peu de temps cette

---

<sup>248</sup> Version originale en portugais : « Para quem está começando é bom porque te dá um caminho mas a pessoa não pode se fechar nesse caminho. Ele tem que criar uma independência porque é muito fácil você ter uma formação em cima do que já foi feito ».

chose commence à prendre de la personnalité et commence à être ton oeuvre, ta marque »<sup>249</sup>.

### c. Sources d'inspiration

Au-delà des graffitis d'autrui, où le graffiteur puise-t-il son inspiration?

Tota établit, tout d'abord, comme prémisse que toute création est basée sur un matériau préalable dont l'artiste a conscience ou non et qu'il personnalise par des transformations :

« Je crois que rien ne sort de rien. Inconsciemment, on peut dire qu'on a fait ceci de rien mais c'est une chose inconsciente parce que si on avait accès à la réalité, tu peux avoir absorbé des choses dans ton inconscient. (...). Tout ce qu'on fait nous amène quelque part, tout ce qu'on va faire est parti de quelque part d'autre qu'on transforme, qu'on crayonne, qu'on modifie (...) »<sup>250</sup>.

Dans les graffitis basés sur le lettrage, Tota suggère que l'inspiration vient de la calligraphie des lettres observées dans le milieu environnant. Le graffiteur s'inspire de celles-ci pour créer ses propres lettres :

« Les lettres qu'on utilise dans le graffiti sont des lettres sophistiquées. (...). Elles partent des conventions – on les voit généralement dans des publicités, sur des panneaux-publicitaires, des panneaux-indicateurs et de là on en prend ce que l'on

---

<sup>249</sup> Version originale en portugais : « Procuero ter o meu graffiti mais solto, mais desprendido de rotulos. Eu não gosto de dizer que o meu graffiti seja desta maneira ou daquela maneira. (...). Você pode começar a pintar alguma coisa e em pouco tempo essa coisa começa a pegar personalidade e começa a ser sua obra, a sua marca ».

<sup>250</sup> Version originale en portugais : « Eu acredito que nada sai de nada. A gente inconscientemente pode falar que fez aquilo do nada mas é uma coisa inconsciente porque se for pegar mesma a realidade, você pode ter absorvido coisas em o seu inconsciente. (...) Tudo que a gente faz chega num lugar e tudo que a gente vai fazer ele partiu dum outro lugar que a gente vem transformando, a gente vem lapidando, a gente vem modificando (...) ».

veut. (...). Après on parle du point de fuite qui est la perspective de la lettre. On peut ajouter de la dimension à la lettre »<sup>251</sup>.

Quant aux graffitis basés sur des personnages, une source d'inspiration importante est le folklore brésilien. Par exemple, Speto s'inspire des gravures qui accompagnent les feuillets de la littérature de *cordel*, genre littéraire originaire du Nordeste du Brésil, pour traiter des sujets qui font partie de son propre univers. En reproduisant l'esthétique générale de ces gravures à l'aide de peinture aérosol, Speto produit des graffitis qui font référence non pas au Nordeste mais au monde urbain qu'il côtoie à São Paulo, notamment le milieu du tatouage et du skate.



**Figure 121 : Graffiti de Speto inspiré de l'imagerie associée à la littérature de *cordel*.**

Quant os Gêmeos, ils s'inspirent de la fête populaire traditionnelle (« *folgado* ») du *Bumba meu boi* pour créer une fresque monumentale peinte sur un mur de soutènement d'une voie rapide située au coeur de São Paulo.

---

<sup>251</sup> Version originale en portugais : « As *letras* que a gente usa no graffiti são *letras* mais elitizadas. (...). Elas partem da convencional – se vê geralmente em propaganda, em out-door, faixas, placas por aí e dela a gente vai tirando o que a gente quer. (...) Depois a gente fala do ponto de fuga que é a perspectiva da letra. Pode colocar a letra com dimensão ».



**Figure 122 : Murale des Gêmeos, São Paulo, avril 2008.**

La valorisation de la culture nationale dans les graffitis se retrouve aussi chez des graffiteurs, comme Ise, dont les graffitis sont des lettrages qui sont faits dans le style brésilien du *grapixo*. En choisissant d'adhérer à un style de graffitis local, Ise fait le choix conscient de rejeter le graffiti traditionnel américain qu'il perçoit être :

« (...) un morceau des États-Unis dans son pays (...), un drapeau américain inconscient. (...). Je veux au contraire avaler ce pays représenté par ce drapeau»<sup>252</sup>.

---

<sup>252</sup> Version originale en portugais : « (...) um pedaço dos Estados Unidos no seu país (...) uma inconsciente bandeira americana.(...). Quero o contrario, quero engolir o país dele ».

Selon Ise, le plus on adopte l'éthos américain, le plus on se retrouve dans une position de dominé vis-à-vis les États-Unis. L'attrait de la culture américaine est grande pour le consommateur, pense Ise, et il ajoute : « Qui a de l'argent veut devenir Américain ».

Un autre exemple de la présence du nationalisme brésilien dans les graffitis paulistes se retrouve, occasionnellement, dans la représentation du drapeau brésilien.



**Figure 123 : Graffiti à saveur nationaliste, Grand São Paulo, décembre 2003.**

## M. Local vs mondial

### 1. Les nouveautés et perspectives d'avenir dans le graffiti à São Paulo

Binho est peut-être le représentant le plus connu d'un style de graffiti demeuré esthétiquement proche des racines américaines du graffiti hip-hop. Étant une des figures de proue au Brésil du graffiti hip-hop, Binho est très au courant de l'état actuel de cette culture dans son pays. D'après lui, celle-ci a énormément gagné en renommée chez les adolescents brésiliens depuis cinq ans. Il y aurait des « légions » de jeunes Brésiliens qui suivent la culture du graffiti hip-hop comme une religion et que cette montée en popularité ne serait pas propre au Brésil mais serait mondiale.

Binho constate que nous vivons dans une société où on ne peut pas innover, car tout a déjà été fait antérieurement. Cependant, si le graffiti n'est pas nouveau, ce qui est nouveau ce sont les espaces gagnés par le graffiti dans la société, notamment dans les hautes sphères. Par exemple, selon Binho, les œuvres des graffiteurs seront de plus en plus présentes dans les galeries d'art.

En plus des conquêtes du graffiti en terme d'espace d'exposition au sein de la société, ce qui serait également nouveau, d'après Binho, sont à la fois un plus grand respect du graffiti et une amélioration de la situation financière des graffiteurs. Binho pense que dans les dix prochaines années, le graffiti va connaître une évolution comparable à celle connue par celui-ci dans les quarante dernières années. Pour Binho, São Paulo est en train de devenir la mecque du graffiti mondial par la qualité et la diversité des artistes locaux mais également par les conditions propres au Brésil : « Nous sommes en train de vivre une situation ici au Brésil qui est très favorable à la créativité en raison de la liberté qu'on a (...) »<sup>253</sup>.

Les deux obstacles principaux que Binho voit au Brésil pour l'évolution du graffiti local sont d'abord la mauvaise qualité de la peinture aérosol et deuxièmement les difficultés

---

<sup>253</sup> Version originale en portugais : « Estamos passando uma condição, uma situação aqui no Brasil em que está muito favorável a criatividade por coisa da liberdade que a gente vive (...) ».

financières qu'éprouvent les graffiteurs pour suivre un cours d'art au Brésil, en raison de l'élitisme du système universitaire.

## 2. Le graffiti brésilien et le graffiti d'ailleurs

À quelques rares exceptions, les graffiteurs paulistes rencontrés s'accordent pour dire que la scène brésilienne du graffiti est autonome de celles qui existent ailleurs, notamment aux États-Unis et en Europe : « Nous admirons ce qui se passe à l'extérieur, bien que nous ayons notre propre chemin depuis le début d'une forme indépendante »<sup>254</sup> explique Binho. Dimi ajoute que si les chemins sont différents, toutes les scènes locales de graffiti sont égales : « la direction est différente, mais est égale »<sup>255</sup>.

Lorsque je demande à Dimi ce qui est particulier du graffiti brésilien, il me répond que le graffiti brésilien est une salade tropicale et que le Brésil a créé son propre style. Dimi ajoute :

« Le Brésil, c'est déjà un mélange de beaucoup de choses, de plusieurs influences, parce qu'il n'est pas limité par le graffiti. Passer les limites du graffiti, il y a des influences des arts plastiques, ils [les graffiteurs] vont dans les galeries d'art, ils voient une oeuvre, parfois ça donne une idée à un artiste, à un *writer*. (...) Parce qu'ici il y a l'affaire du *bombing*, mais il y a aussi beaucoup l'affaire de l'art – le gars qui peint »<sup>256</sup>.

Bien qu'il affirme réussir à distinguer immédiatement dans une revue les graffiti brésiliens des graffiti provenant d'Europe ou des États-Unis, Dimi dit ne pas pouvoir m'expliquer où réside précisément cette différence.

---

<sup>254</sup> Version originale en portugais : « Nos admiramos o que acontece lá fora porem temos nosso caminho desde o início duma forma independente ».

<sup>255</sup> Version originale en portugais : « o rumo é diferente mas igual ».

<sup>256</sup> Version originale en portugais : « Brasil, já é uma mistura de muita coisa, muita influência, porque não se prende a graffiti. Passar do limite do graffiti, tem influencias de artes plasticas, vão [os graffiteiros] em galerias de arte, vêem um trabalho, as vezes dá uma ideia para o artista, o escritor. (...). Porque aqui tem o lance do *bombardeiro* tem, só que tem muito o lance da arte – o cara que pinta ».

La réponse de Binho à cette question repose sur les constats auxquels il est arrivé après quelques séjours passés au Japon avec son épouse brésilo-nippone. En se familiarisant avec le graffiti au Japon, ce qui a frappé Binho, c'est qu'il y avait de nombreux graffiteurs locaux qui auraient pu être brésiliens. Pour Binho, ces graffiteurs peignaient avec le même « chemin d'information artistique » (« caminho de informação artística »). Dans cette même veine, Binho dit connaître plusieurs artistes américains qui peignent avec un style traditionnel tant similaire au sien que s'ils peignaient côte à côte, distinguer l'Américain du Brésilien serait impossible.

En contrepartie, Binho remarque que dans chaque pays, il y a des graffiteurs qui ont un style personnel unique très imbibé de la culture locale. Au Brésil, il place dans cette catégorie les graffiteurs Os Gêmeos et Herbert. Binho prédit que l'avenir du graffiti sera le suivant. D'une part, il y aura des graffiteurs comme lui dont on ne pourra deviner le lieu de naissance tant le style sera uniforme. À ce titre, il ajoute : « Moi, j'aurais pu peut-être être sorti de New York ou quelqu'un de New York aurait pu être sorti de São Paulo »<sup>257</sup>). D'autre part, il y aura des graffiteurs avec une manière de peindre unique qui représenteront les cultures de leur pays ou de leur région.

---

<sup>257</sup> Version originale en portugais : « Eu talvez eu podesse ter saído de Nova York ou alguém de Nova York podesse ter saído de São Paulo ».



## Chapitre VI. Comparaison

### A. Portrait des villes

Bien qu'une comparaison exhaustive de Montréal et de São Paulo soit hors propos dans le cadre de ma recherche, il est néanmoins nécessaire de tenir compte des caractéristiques générales des villes où évoluent les graffiteurs montréalais et paulistes et de relever les éléments que celles-ci ont eus en commun au cours de leur histoire. En voici un bref aperçu.

Fondées à moins de cent ans d'écart<sup>1</sup> par des empires coloniaux distincts – la France dans le cas de Montréal<sup>2</sup> et le Portugal dans le cas de São Paulo<sup>3</sup> –, ces deux villes des Amériques (l'une du Nord, l'autre du Sud) ont toutes deux pour fonction d'origine celle de catéchiser les Autochtones locaux. Jusqu'à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Montréal et São Paulo grandissent lentement et deviennent un port d'attache pour des explorateurs à la recherche de fourrures – dans le cas des coureurs des bois – ou de pierres précieuses et d'Indiens – dans le cas des Bandeirantes. À cette époque, Montréal et São Paulo sont secondaires en importance par rapport, respectivement à Québec et à Rio de Janeiro.

La croissance économique s'accélère dans les deux villes – qui conservent leur caractère de site relais – à partir des années 1850. Montréal s'industrialise et devient la plaque tournante du réseau ferroviaire, ce qui permet au port de la ville de devenir le plus important du Canada. À São Paulo, le développement de la culture du café dans l'intérieur des terres fait grossir la ville, car, avec la construction de la voie ferrée, São Paulo devient le lieu de convergence entre les plantations de café et le port de Santos. De plus, São Paulo se transforme en ville d'accueil pour les immigrants venus au Brésil après l'abolition de l'esclavage (1888) pour travailler dans ces plantations. En 1900, Montréal et São Paulo ont des populations de taille similaire : 270 000 pour la première, 239 820 pour la seconde.

---

<sup>1</sup> 1554 pour São Paulo et 1642 pour Montréal

<sup>2</sup> Montréal passe sous le contrôle britannique en 1760. Le traité de Westminster, en 1763, permet au Canada de devenir officiellement autonome de la Grande Bretagne, tout en demeurant une monarchie parlementaire.

<sup>3</sup> Le Brésil devient indépendant du Portugal en 1822.

C'est au cours du XXe siècle que l'écart entre Montréal et São Paulo se creuse autant au niveau démographique qu'économique. Alors que São Paulo devient la locomotive du pays et se transforme en mégapole industrielle de l'Amérique latine, Montréal connaît un développement important mais à une échelle plus modeste. Quoique sur le plan international Montréal se fasse remarquer dans les années 1960-1970 avec la tenue de l'Exposition universelle (1967) et des Jeux olympiques d'été (1976), elle se fait néanmoins dépasser en terme d'importance économique par Toronto, sa rivale ontarienne, à partir de cette époque. Montréal est néanmoins la métropole du Québec et la deuxième plus grande ville francophone dans le monde.

Aujourd'hui, la population de Montréal est estimée à 1,6 million d'habitants et sa région métropolitaine (RMM) à 3,7 millions alors que São Paulo compte 11 millions d'habitants et sa région métropolitaine (RMSP), 18 millions. Montréal s'étend sur 366 km<sup>2</sup> (et la RMM sur 4047 km<sup>2</sup>) tandis que São Paulo occupe 1509 km<sup>2</sup> (et la RMSP, 8051 km<sup>2</sup>).

La langue la plus parlée à Montréal est le français, quoique l'anglais soit également très répandu. De par la variété des groupes ethniques vivant à Montréal, il est fréquent d'entendre, dans les rues de la ville, des idiomes provenant de l'Asie, du Moyen-Orient, des Antilles ou de l'Amérique latine. À São Paulo, la situation linguistique est plus uniforme, car le portugais est la langue maternelle de la majorité de la population.

Étant situées dans les hémisphères opposés, les saisons sont inversées dans ces deux villes (le mois le plus chaud à Montréal est le plus froid à São Paulo et vice versa). Si la température moyenne dans le mois le plus chaud (juillet à Montréal, janvier à São Paulo) est très semblable (21°C à Montréal et 22°C à São Paulo), l'écart se creuse davantage pour la moyenne du mois le plus froid. À São Paulo, le mercure peut descendre jusqu'à 6°C, mais en moyenne, en juillet, la température est de 17°C alors qu'en janvier, à Montréal, la moyenne est de -9°C. De plus, l'hiver à São Paulo n'est que de deux mois (juillet et août) alors que celui de Montréal dure au moins le double (de décembre à avril). Le climat à Montréal est qualifié de « continental tempéré » alors que celui de São Paulo est « subtropical ». Quant aux précipitations moyennes, elles sont plus abondantes à São Paulo (1457 mm) qu'à Montréal (940 mm) où une partie de celles-ci tombe en neige (215 cm) durant les mois d'hiver.

## B. Émergence du graffiti hip-hop

### 1. Les années 1970 à la fin des années 1980

De nombreux parallèles peuvent être tracés entre le contexte d'émergence et le développement du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo.

Au début des années 1980, avant l'arrivée du graffiti hip-hop, des formes similaires de graffitis sont présentes dans les deux villes. Par exemple, bien que motivés pas des causes différentes – à Montréal, le nationalisme québécois <sup>4</sup> et à São Paulo, l'opposition à la dictature militaire qui gouverne le Brésil – des graffitis exprimant l'opinion politique d'auteurs anonymes se retrouvent sur les murs montréalais et paulistes. De plus, avec les visages de Zilon à Montréal et les pochoirs d'Alex Vallauri ou les fresques naïves de Rui Amaral à São Paulo, les graffitis figuratifs des deux villes se font écho dans la mesure où leurs auteurs s'associent artistiquement aux graffitis produits à la même époque à New York par Keith Haring et Jean-Michel Basquiat.

Ce qui distingue São Paulo de Montréal, au niveau des graffitis figuratifs, est la plus grande diversité de styles et le plus grand nombre de graffiteurs. Il ne semble pas non plus avoir d'équivalent montréalais d'un type de graffitis paulistes, écrit en série et à visée promotionnelle, tel « Cão Fila km 26 » ou « Juneca e Pessoinha ». Par ailleurs, on fait état, à la fois à Montréal et à São Paulo, des graffitis signatures<sup>5</sup> sur les murs intérieurs des écoles, notamment des toilettes.

Montréal et São Paulo partagent aussi la manifestation de graffitis écrits dans un style calligraphique « gothique » ou « *Old English* » qui reprennent le nom de groupes musicaux rock ou heavy metal. Cependant, alors qu'à São Paulo ce type de graffitis s'est transformé en *pichação*, il semble plutôt être tombé en désuétude à Montréal sans qu'aucun nouveau style en émerge.

Finalement, une distinction importante à signaler entre Montréal et São Paulo est celle des termes employés pour se référer aux inscriptions murales urbaines. À Montréal, c'est le

---

<sup>4</sup> La loi 101 est entérinée en 1978 et le référendum sur la souveraineté a lieu en 1980

<sup>5</sup> Écriture par le graffiteur de son nom propre ou d'un pseudonyme

terme « graffiti » ou à l'occasion « graffito » qui désigne cet ensemble. À São Paulo, jusqu'au milieu des années 1980, c'est le terme « *pichação* » qui remplit cette fonction (cf. : 219). Puis, avec l'introduction des termes « graffiti » puis « *grafite* » pour désigner les « *pichações* » artistiques, l'usage du terme *pichação* se trouve réduit à désigner toute inscription murale jugée non artistique et n'appartenant pas à la catégorie des graffitis. Cette distinction entre « *pichação* » et « *grafite* » ou « graffiti », introduite par les graffiteurs figuratifs, entraînera la catégorisation de deux types d'auteurs de graffitis : le « *pichador* », celui qui fait des « *pichações* », et le « *grafiteiro* », celui qui fait des « *grafites* » ou « graffiti ».

#### a. Le graffiti hip-hop

Les dates d'émergence du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo, ainsi que certains repères pour mesurer leur développement respectif, concordent de manière surprenante. Certains témoignages recueillis dans les deux villes, comme ceux de Flow à Montréal et de Binho à São Paulo, situent le moment de leurs premiers graffitis à l'année 1984. Cette date correspond à la première vague de graffitis hip-hop à l'extérieur des États-Unis. C'est également en 1984 qu'une galerie d'art néerlandaise d'Amsterdam organise une exposition réunissant les pionniers new-yorkais du graffiti hip-hop.

À la suite de ce premier élan, il faudra attendre une décennie pour que le développement du graffiti hip-hop s'accélère au sein des deux villes. Bien qu'à partir de la deuxième moitié des années 1980, ce style de graffiti fasse de plus en plus partie du paysage urbain, il n'est pas encore la forme dominante de graffitis. Cependant, une différence identifiée entre les deux villes est qu'à São Paulo certains graffiteurs, comme Binho, Os Gêmeos et Speto, ont été constants dans leur pratique du graffiti, et ce, dès leurs débuts dans les années 1980<sup>6</sup>, alors qu'à Montréal, je n'ai recueilli aucun témoignage de graffiteur ayant persisté sans interruption du milieu des années 1980 jusque dans les années 1990. Par exemple, Flow a fait un peu de graffitis dans les années 1980, mais il s'est rapidement arrêté avant d'y revenir avec beaucoup plus de sérieux à partir du début des années 1990. Les graffiteurs qui sont perçus

---

<sup>6</sup> Binho commence en 1984, Speto en 1986, Os Gêmeos en 1989.

comme étant les pionniers du mouvement montréalais sont identifiés à la deuxième vague de graffitis du début des années 1990. Cela nous incite donc à penser qu'à Montréal les graffiteurs hip-hop des années 1980 – mentionnés par Demers et *al.* ainsi que par Bilodeau – ont soit arrêté définitivement leurs activités de graffiteurs au cours des années 1990 ou sont demeurés des graffiteurs secondaires par comparaison aux nouvelles vedettes émergentes du graffiti hip-hop depuis 1992.

Une deuxième distinction porte sur la différence d'importance donnée au breakdance par les premiers graffiteurs hip-hop montréalais et paulistes. À Montréal, Flow dit avoir fait un peu de breakdance dans les années 1980, mais s'en être éloigné rapidement. La situation est très différente à São Paulo où des graffiteurs comme Os Gêmeos ont d'abord été *b-boys* avant de devenir graffiteurs. De plus, le breakdance à São Paulo a connu une effervescence remarquable en occupant des espaces publics, telles l'avenue 24 de Maio et l'entrée de la station de métro São Bento. Je n'ai trouvé aucune information qui puisse faire état d'une situation comparable à Montréal.

## 2. Les années 1990

À Montréal, la montée du graffiti hip-hop se produit rapidement. Flow emploie l'interjection « boum ! » pour décrire son apparition à Montréal en 1992. À São Paulo, la croissance semble se faire de manière plus progressive. Malgré ces vitesses de développement différentes, les dates des premiers événements organisés et de la parution des premiers numéros des magazines locaux spécialisés dans le graffiti hip-hop sont très similaires.

À Montréal, la première édition de l'événement Under Pressure a lieu en 1996 et, trois ans plus tard, en 1999, c'est le lancement du magazine *Under Pressure*. Ce sont les graffiteurs Seaz, Timer et Flow qui sont à l'origine de ces projets. À São Paulo, 1997 est l'année où Os Gêmeos publient le premier numéro de leur revue de graffitis *Fiz Graffiti Attack* ainsi de la tenue de la première *Mostra de graffiti* d'envergure organisée par la municipalité et des graffiteurs de Santo André. Comme en témoignent les événements de graffitis organisés à Santo André à partir de 1997, l'implication de l'administration publique dans le développement du graffiti, à la

fin des années 1990, est beaucoup plus significative dans le grand São Paulo qu'à Montréal<sup>7</sup>. Dans cette dernière, c'est uniquement grâce à l'initiative de certains graffiteurs que le mouvement prend de l'ampleur de façon légale dans l'espace public.

Dans les années où le graffiti hip-hop prend son essor, certains espaces deviennent des lieux de rassemblement pour les graffiteurs. À Montréal, il s'agit notamment de l'usine désaffectée Redpath et du magasin spécialisé en graffiti, «Cell Block». À São Paulo, il s'agit de la station de métro São Bento<sup>8</sup> – lieu de prédilection des *b-boys* mais aussi des graffiteurs et autres adeptes du hip-hop – ainsi qu'une galerie marchande de l'Avenida 24 de Maio où l'on trouve de nombreux commerces spécialisés dans le hip-hop<sup>9</sup>.

De plus, à Montréal, les graffiteurs associent souvent les débuts du graffiti à la formation et à l'activité de *crews* – tels DTC, SAT, THC, TA – alors qu'à São Paulo, il s'agit surtout d'une histoire construite à partir de certains graffiteurs importants, comme Os Gêmeos. Le seul *crew* mentionné à quelques reprises par les graffiteurs de Santo André lorsqu'ils évoquent la genèse du graffiti hip-hop est *Guerra des cores*, qui n'est en fait qu'une association de deux individus, comme celle des Gêmeos. Finalement, ce qui distingue, dès cette époque, la scène du graffiti hip-hop de Montréal de celle de São Paulo est la *pichação*, c'est-à-dire l'existence de groupes de jeunes dont la pratique de graffiti consiste en l'écriture de leur nom et de ceux de leur groupe en longues lettres rectilignes. À Montréal, à part le graffiti hip-hop, il n'émerge aucun autre genre de graffiti reposant sur la logique de la signature.

### C. Les débuts des graffiteurs

Pour respecter l'ordre chronologique qui se dégage des récits livrés par les graffiteurs des villes respectives, cette section n'est pas divisée de manière symétrique entre Montréal et

---

<sup>7</sup> La Ville de Montréal débute son implication dans la gestion des graffiti à partir de 1996. Il faut cependant attendre 1999 avant que le projet, qui contient un volet de sensibilisation et d'appui aux graffiteurs, trouve sa vitesse de croisière.

<sup>8</sup> Par São Bento, j'entends l'entrée de la station de métro qui porte le même nom.

<sup>9</sup> En 2003-2004, il y avait 3 boutiques spécifiques de graffiti dans cette galerie marchande et de nombreux magasins spécialisés dans la musique hip-hop.

São Paulo. Dans le cas de Montréal, la narration des débuts s'est divisée naturellement en trois temps : les premiers graffitis, l'exploration et le décollage. Dans le cas de São Paulo, il était plutôt question des premiers graffitis puis du décollage. Les graffiteurs paulistes segmentaient ainsi leur historique personnel en deux moments : ils rapportaient d'abord les premiers temps de leur pratique, puis mentionnaient un passage vers une deuxième phase où leurs activités liées au graffiti s'intensifiaient. La phase d'exploration, décrite dans le cas de Montréal, ne ressortait pas clairement dans leurs discours. Cependant, cette phase d'exploration ne semble pas tout à fait inexistante; elle est plutôt incluse dans la période où le graffiti devient pour eux une pratique sérieuse.

De manière globale, les graffiteurs montréalais détaillaient davantage la chronologie de leurs débuts et insistaient surtout sur l'aspect technique et la recherche de performance. Pour leur part, les graffiteurs paulistes soulignaient davantage le divertissement initial que le graffiti leur avait procuré, leur désir d'expression ainsi que la recherche fastidieuse d'information entreprise pour en connaître davantage sur ce type de graffiti et sur la culture hip-hop en général.

## **1. Premiers graffitis**

Dans presque tous les cas répertoriés, l'éveil aux graffitis se fait par un intérêt visuel pour une forme graphique repérée par les graffiteurs dans leur environnement<sup>10</sup>. À Montréal, ceux-ci mentionnent les graffitis hip-hop aperçus dans la ville ou sur des objets associés au hip-hop, comme des pochettes de disques. À São Paulo, les graffiteurs des premières générations parlent des images de graffitis hip-hop provenant des États-Unis – notamment celles aperçues dans le film américain *Beat Street* – alors que des graffiteurs ayant commencé quelques années plus tard évoquent les premiers graffitis aperçus dans leur milieu de vie. Ainsi, Tota mentionne sa sortie du bus pour examiner de plus près des graffitis remarquables sur le mur extérieur d'une

---

<sup>10</sup> Cet attrait pour le graphisme et la capacité de bien dessiner les caractérise souvent depuis l'enfance. Tota dit avoir toujours lu beaucoup de bandes dessinées; Stare et Cheeb mentionnent leur aptitude naturelle pour le dessin.

prison. Les graffiteurs paulistes indiquent aussi leur intérêt pour d'autres formes calligraphiques présentes dans le skate ou le tatouage.

Jumelé à cet intérêt visuel, on remarque, chez des graffiteurs des deux villes, que le déclic se fait également très souvent grâce à une activité de groupe. Par exemple, Stare commence à graffiter avec un groupe de skateurs alors que Tota s'initie au graffiti en dessinant un logo pour les t-shirts de scène d'un groupe musical de rapeuses.

Avant de passer à la production de graffitis dans des espaces publics, deux graffiteurs montréalais, Naes et Monk.e, disent s'être longuement pratiqués à faire des croquis en privé. De plus, Naes attend trois ans avant de révéler son identité aux autres tagueurs. Aucun témoignage semblable n'a été recueilli à São Paulo<sup>11</sup>. Néanmoins, avant de se lancer dans les graffitis de style hip-hop, certains graffiteurs paulistes se sont initiés à la *pichação* (comme Tota) ou ont effectué des pochoirs (comme Binho).

Autant à Montréal qu'à São Paulo, les premiers essais ont lieu, en général, entre 15 et 17 ans<sup>12</sup>, et sont faits, le plus souvent, avec l'intention d'imiter le style calligraphique des graffitis hip-hop<sup>13</sup>. Cependant, les informations sur ce type de graffitis étant souvent difficiles d'accès, le résultat n'en suivait pas toujours les règles de base. Ainsi, à leurs débuts, autant Binho que Cheeb ne savaient pas que l'objectif premier du graffiti hip-hop était la signature d'un pseudonyme. Ainsi, ils graffitaient plutôt des noms communs. À Montréal, parmi les graffiteurs qui commencent en écrivant un pseudonyme, certains imitent parfois le nom de graffiteurs déjà connus. Ainsi, Naes avait choisi d'écrire Nish en se basant, en partie, sur le nom du graffiteur Mersh. Je n'ai pas relevé de cas similaires à São Paulo, car les graffiteurs interviewés ont choisi, en grande majorité, de signer leur diminutif. Dimi, par contre, commence par signer « Ilusão », nom choisi conjointement avec son ami Igor. Il signe ensuite « Traços », nom d'un *crew* fondé par un graffiteur plus expérimenté, nommé Ícaro.

---

<sup>11</sup> Par ailleurs, en se fiant aux ateliers de graffitis à São Paulo, donnés par des graffiteurs expérimentés aux débutants, la pratique du croquis au crayon à mine sur feuilles blanches est fortement encouragée avant la production d'un graffiti à la peinture aérosol.

<sup>12</sup> Binho dit avoir commencé à graffiter en 1984. Il avait donc environ 11 ans.

<sup>13</sup> Dimi est l'exception à la règle puisqu'il dit qu'au début il faisait des graffitis inspirés des dessins « *tribais* ».



À Montréal comme à São Paulo, les graffiteurs font leurs premières armes dans le graffiti parfois seuls, parfois en groupe. Naes, Stare, Monk.e, Binho, Tota font partie de la première catégorie alors que Cheeb et Dimi peuvent être inclus dans la seconde.

Les graffiteurs de Montréal et de São Paulo abordent différemment la motivation qui les anime durant cette période. Pour expliquer leur engouement initial pour le graffiti, deux graffiteurs paulistes évoquent l'amusement et le plaisir. Tota, pour sa part, s'enthousiasme pour le graffiti en y voyant un moyen de passer un message. Les graffiteurs montréalais mentionnent des raisons différentes, principalement le désir de relever le défi technique de peindre avec la peinture aérosol. Monk.e dit aussi avoir été séduit par l'appropriation d'un espace visible aux yeux de tous sans la nécessité d'obtenir une permission.

## **2. Exploration**

Après des graffiteurs montréalais, j'ai relevé une période intermédiaire entre les premiers graffitis et l'intensification de leur pratique, d'une durée variant entre un an et demi et trois ans. Cette phase est caractérisée par l'apprentissage des techniques liées au graffiti hip-hop : les graffiteurs progressent en mêlant l'imitation à l'exploration. Les essais se font autant au niveau du choix du pseudonyme – et donc des possibilités de lettres utilisées – que des styles de graffitis. L'effort qui est alors investi varie selon les individus. Par exemple, Cheeb semble s'y dédier davantage que Naes qui, durant cette étape initiale, ne révèle à personne son nom de tagueur. À leurs débuts, tous graffitent près de leur lieu résidentiel, soit la maison familiale. Par contre, pour en connaître davantage sur le graffiti, ils se rendent dans les zones de la ville où les exemples de ce style graphique sont plus nombreux. Certains graffiteurs consultent dès lors des magazines de graffitis.

Des récits des graffiteurs, il ressort finalement une dernière similarité : il s'agit pour chaque individu d'une démarche essentiellement individuelle et autonome. À ce stade, l'entraide est minimale dans la plupart des cas.

### 3. Décollage

En s'aidant de la métaphore du décollage d'un avion, cette phase commence par l'accélération de l'apprentissage menant à l'atteinte d'une vitesse de croisière dans la pratique du graffiti. Les graffiteurs « décollent », dans chaque cas, au moment où ils s'associent à d'autres graffiteurs avec qui se crée un rapport de collaboration. Autant à Montréal qu'à São Paulo, la plupart de ces associations se font, au départ, entre graffiteurs de même niveau (c'est le cas pour Cheeb, Stare, Monk.e, Tota et Binho). Cependant, un graffiteur novice peut aussi être inclus dans un *crew* de graffiteurs plus expérimentés (c'est le cas de Naes et de Dimi, ce dernier étant accepté dans le *crew* « Traços »).

À Montréal, on retrouve un paramètre qui explique, en partie, l'entrée dans cette phase, qui est absent à São Paulo : le changement de milieu. Ainsi, le décollage à Montréal semble lié à l'insertion du graffiteur dans un nouveau milieu scolaire (Naes et Stare) ou dans une nouvelle ville (Monk.e et Cheeb), alors qu'à São Paulo, le milieu reste inchangé.

En termes de déplacement, on repère une constante entre les graffiteurs montréalais et paulistes : l'attrait du centre-ville comme espace d'exposition de ses graffitis, d'observation des graffitis d'autrui et de rassemblement entre pairs.

À ce stade de leur cheminement, autant les graffiteurs montréalais que paulistes désirent peindre le plus possible. Le graffiti les absorbe tellement que d'autres aspects de leur vie, comme leur apparence physique (tel que mentionné par Cheeb et Tota), peuvent devenir secondaires.

Lorsque les graffiteurs évoquent cette période de progression, ceux de Montréal font souvent allusion à l'effort qu'ils ont fourni pour s'améliorer, motivés par leur désir d'atteindre un haut niveau d'expertise dans l'aspect technique et/ou artistique du graffiti. Il a aussi été question de l'anxiété ressentie avant la réalisation d'un graffiti. Chez les graffiteurs de São Paulo, la notion du travail nécessaire à la progression a été mentionnée, mais ne m'a pas semblé prendre une place aussi importante dans leurs récits que dans le cas des graffiteurs de Montréal. Le seul graffiteur pauliste à avoir fait référence au stress de performance est Tota lorsqu'il aborde les inconvénients des graffitis improvisés versus les graffitis planifiés.

Pour progresser, tous cherchent à se renseigner en s'abreuvant à différentes sources. Cependant, dans les années 1990, l'accès à l'information à Montréal et à São Paulo n'est pas la même. À Montréal, les graffiteurs consultent, au départ, les magazines de hip-hop américains, puis ceux spécialisés dans le graffiti (provenant uniquement de l'étranger avant 1999). À São Paulo, c'est le livre *Spraycan Art* de Henry Chalfant et James Prigoff qui fournit aux pionniers du graffiti pauliste le plus de renseignements. Les magazines nationaux de graffitis (le premier est *Fiz Graffiti Attack* en 1997) deviendront par la suite la première source d'information pour les graffiteurs des générations suivantes. Selon les récits des graffiteurs, la recherche d'informations était un défi de plus grande envergure pour les Paulistes que pour les Montréalais.

Finalement, au cours de cette période, le lien qu'entretiennent les graffiteurs avec le reste de la culture hip-hop se transforme différemment parmi les deux groupes de graffiteurs. À Montréal, ceux qui, dès le départ, s'intéressent au hip-hop n'en démordent pas et développent même leur talent dans d'autres de ses « éléments » (Naes devient D.J., Monk.e devient rappeur) alors que ceux qui depuis les commencements n'ont d'yeux que pour le volet graffiti ne semblent pas par la suite s'investir davantage dans les autres sphères du hip-hop. À São Paulo, chez beaucoup de graffiteurs rencontrés, notamment ceux de la première génération, comme les Gêmeos, le lien au hip-hop était très important à leurs débuts dans le graffiti hip-hop puis s'est peu à peu amoindri. Par contre, certains graffiteurs paulistes, comme Binho, persévèrent dans leur intérêt pour le hip-hop, particulièrement son volet idéologique, et deviennent parfois même plus impliqués dans le mouvement qu'à leurs débuts.

## D. Les graffitis

### 1. Formes de graffitis

Lorsque l'on compare les différentes formes que prend le graffiti hip-hop, on peut déduire l'existence d'une unité esthétique générale entre les graffitis de São Paulo et ceux de Montréal. Par contre, lorsque l'on examine de plus près la pratique du graffiti hip-hop dans ces deux localités, certaines différences importantes apparaissent. Dans les chapitres IV et V, les formes de graffitis ont été présentées dans des ordres différents selon leur importance dans le discours des graffiteurs. Je les comparerai en suivant l'ordre de présentation de la section ethnographique consacrée aux graffiteurs montréalais qui peut aussi être perçu comme l'ordre croissant de complexité des différentes formes du graffiti hip-hop.

#### a. Le tag

Les informations données par les graffiteurs montréalais au sujet du tag étaient beaucoup plus nombreuses que celles données par les graffiteurs paulistes. À Montréal comme à São Paulo, le tag est associé à la signature du graffiteur. Dans le cas des graffiteurs paulistes, les termes « tag » et « *assinatura* »<sup>14</sup> sont synonymes. À Montréal, les graffiteurs emploient l'expression « choix du nom de tag » pour faire allusion à l'élection d'un nom de graffiteur. Par exemple, la question « Qu'est-ce que tu tagues? » signifie quel est ton nom de tagueur. Le tag est choisi en tenant compte principalement du nom d'autres graffiteurs et/ou des lettres que l'individu souhaite reproduire en raison du potentiel graphique qu'il leur accorde. À São Paulo, tel que mentionné antérieurement, les graffiteurs choisissent en général de « taguer » le surnom qui leur a été donné par leur entourage, souvent depuis la petite enfance.

À Montréal et à São Paulo, j'ai vu des graffiteurs taguer illégalement. Par ailleurs, l'importance accordée à l'écriture du tag dans l'espace public m'a paru être beaucoup plus

---

<sup>14</sup> Trad. Franç. De « *assinatura* » est signature.

importante à Montréal qu'à São Paulo. À Montréal, la plupart des graffiteurs interrogés<sup>15</sup> ont commencé leur pratique du graffiti par le tag. Naes décrit en détail l'importance qu'a eue le tag à ses débuts dans le graffiti. Tout en gagnant de l'expérience dans des formes plus complexes de graffitis, les graffiteurs continuent souvent de taguer<sup>16</sup>.



Figure 124 : Tags, Rue Durocher, Montréal, mars 2006.

À São Paulo, les graffiteurs interviewés n'ont pas fait allusion à leur pratique de taguer ni au présent, ni au passé. Il était par contre plus souvent question de leur passé de *pichador*. La pratique du tag et celle de la *pichação* étant assez similaires, l'ancien *pichador* ne semble pas aller vers le graffiti hip-hop pour taguer mais plutôt pour peindre des *letras* (ou *pieces*) ou des *personagens*. On peut aussi émettre l'hypothèse que la *pichação* diminue la pratique des tags<sup>17</sup>, car les individus qui sont principalement intéressés par l'écriture de leur nom se dirigent vers la *pichação* (et y demeurent) alors que ceux qui recherchent une expression graphique autre que la signature monochrome se dirigent vers le graffiti.

<sup>15</sup> Monk.e est une exception à cette généralisation puisqu'il a commencé par des graffitis plus complexes.

<sup>16</sup> Cheeb est une exception à la règle : il commence par le tag mais s'intéresse ensuite au style 3D. Il délaisse alors complètement l'écriture de tags.

<sup>17</sup> Empiriquement, il m'est cependant impossible d'avancer que la proportion de *tags* par rapport aux formes plus complexes de graffitis (*pieces* ou *letras*; *characters* ou *personagens*) est moindre à São Paulo qu'à Montréal.



Figure 125 : Pichações, São Paulo, mars 2004.

**b. Le *bombing* ou le *bombardeiro***

Il s'agit de l'ensemble des formes de graffitis le plus couramment retrouvé dans un contexte illégal de production de graffitis. À Montréal le *bombing* regroupe le tag, le *throw-up*<sup>18</sup> et les lettres roulées. À São Paulo, le *bombardeiro* est associé au tag, au *throw-up* ainsi qu'au *grapixo*.

À partir des informations recueillies sur le sujet, j'ai eu l'impression que le *bombing* avait une plus grande importance à Montréal qu'à São Paulo. Cette hypothèse est renforcée par la comparaison des magazines locaux de graffitis (*Under Pressure* à Montréal et *Graffiti* à São Paulo) où l'on retrouve dans chaque numéro quelques pages faisant état de ces activités. L'élément qui distingue ces sections, intitulées respectivement « Bombing » dans *Under Pressure* et « Bomb » dans *Graffiti*, est que ces dernières ne sont pas disposées au même endroit dans la revue : dans le cas montréalais, sa place est au début (elle suit la note du rédacteur en chef) alors que dans la revue brésilienne elle se trouve à la fin, juste avant la dernière section réservée aux graffitis étrangers.

---

<sup>18</sup> Ni à Montréal, ni à São Paulo n'ai-je recueilli de l'information spécifique sur cette forme de graffiti.

Le graffiti pauliste se distingue de celui de Montréal par un type d'agencement de *throw-ups* connu sous le nom de *sopa de letras*<sup>19</sup>. L'existence de la *sopa de letras* repose sur une règle éthique du non-empiètement des graffitis d'autrui. À Montréal, la *sopa de letras* n'existe pas. C'est peut-être, en partie, parce que le principe qui régule le rapport que doit entretenir le graffiteur avec les graffitis d'autrui diffère : le graffiteur peut se permettre de recouvrir le graffiti d'un autre s'il juge le sien plus réussi et davantage travaillé que celui de l'autre graffiteur. Bien qu'à Montréal des murs accueillent un ensemble de *throw-ups*, on ne pourrait pas les qualifier de *sopa de letras*, car il ne s'agit pas d'un tout unifié : en plus des espacements aléatoires entre les *throw-ups*, ces derniers peuvent en recouvrir d'autres plus ou moins complètement.



Figure 126 : Sopa de letras, Gymnase d'une école publique de Santo André, mars 2004.



Figure 127 : *Throw-ups*, rue Clark, Montréal, juin 2008.

---

<sup>19</sup> Trad. Française de *sopa de letras* : « soupe de lettres »

Comment expliquer que ce rapport aux graffitis d'autrui soit différent à Montréal et à São Paulo? La réponse qui m'a été donnée à ce sujet à São Paulo est d'ordre économique : chacun aurait conscience des coûts importants déboursés en peinture par ses collègues pour graffiter et chercherait ainsi à éviter que cette peinture ne soit gaspillée en la recouvrant par d'autres graffitis. On pourrait aussi émettre l'hypothèse que l'existence de la *sopa de letras* au Brésil et non à Montréal reflète des rapports de socialisation distincts dans ces deux cultures. La *sopa de letras* me rappelle l'évitement du conflit qui m'a paru caractériser l'interaction entre individus dans l'espace public au Brésil. On peut aussi y lire une conscience de la collectivité. Je comprends son absence à Montréal, comme à la fois un signe d'une agressivité plus affichée dans les rapports entre individus au niveau public et d'une importance accrue donnée à l'individualité.

### c. Le *piece* ou les *letras*

Puisque le lettrage est à la base du graffiti hip-hop, le *piece* – sa forme la plus aboutie – est un incontournable, voire même un universel, dans le graffiti hip-hop. Arriver à maîtriser les techniques de l'aérosol pour produire un *piece* fait partie du parcours classique d'un graffiteur qu'il soit montréalais ou pauliste. Les styles les plus fréquemment employés sont les mêmes : le *wildstyle* et le *3D*.

Selon les commentaires recueillis auprès des graffiteurs montréalais, il existerait des caractéristiques au niveau du lettrage et des couleurs qui distingueraient cependant les *pieces* d'un style donné dans chacune des villes<sup>20</sup>.

En me basant sur les œuvres des graffiteurs rencontrés dans chaque ville ainsi que sur l'observation générale des graffitis produits dans chaque localité, j'ai remarqué que les *pieces* se retrouvaient en plus grande proportion par rapport aux personnages à Montréal qu'à São Paulo<sup>21</sup>. De plus, le *piece* semblait être pour de nombreux graffiteurs paulistes un élément

---

<sup>20</sup> J'aborderai ces distinctions plus en détail dans la partie « graffiti mondialisé ».

<sup>21</sup> À Montréal, Naes, Cheeb, Stare et Monk.e faisaient et, à São Paulo, Binho et Dimi faisaient des *pieces* (Binho dans un style *wildstyle* traditionnel; Dimi dans un style très inspiré de la calligraphie « tribale »), Os Gêmeos écrivait



parmi un ensemble (comprenant des personnages) alors que pour les graffiteurs montréalais, il semblait se suffire en lui-même.



**Figure 128 : Graffitis (essentiellement des *pieces*) fait dans le cadre d'Under Pressure 2007, Montréal, juillet 2008.**



**Figure 129 : Graffiti (lettrage et personnages), Osasco (Grand São Paulo), 2004.**

parfois leur nom (mais dans un style simple distinct des styles propres au hip-hop), mais ils mettaient l'accent sur les personnages. Speto et Tota se consacraient entièrement aux personnages.

Tout comme dans les récits de leurs débuts dans le graffiti, les graffiteurs montréalais abordaient le *piece* en me donnant des détails techniques sur la conception qu'ils en avaient, l'importance des croquis préalables et la valeur donnée aux *pieces* de qualité. À leurs débuts, ces graffiteurs cherchaient à comprendre les mystères de la fabrication de telles œuvres graphiques. Cet intérêt pour les techniques employées dans la réalisation des *pieces* était moins courant parmi les propos recueillis chez les graffiteurs brésiliens, à part pour Speto. Par ailleurs, pour Binho et Dimi, deux graffiteurs spécialisés dans les *pieces*, l'importance de l'esthétique prévalait sur celle d'un quelconque message à communiquer dans leurs graffitis.

#### d. Les *panéis*, *murais* et les productions

À São Paulo, en général, les *pieces* (ou *letras*) et les *personagens* sont peints dans le cadre légal et organisé de la production d'un *painel*<sup>22</sup>. D'ailleurs, plusieurs graffiteurs lient directement la production des *pieces* à celle des panéis. Dans tous les cas observés, le *painel* n'était pas véritablement une œuvre collective. Il s'agissait plutôt de graffiteurs peignant, côte à côte, de façon assez autonome les uns des autres. La conception se limitait souvent à séparer les *pieces* par des *personagens*. Dans ces événements, la thématique des graffitis était parfois imposée ce qui pouvait entraîner de la contestation parmi les graffiteurs. Le contexte du *painel* à São Paulo ressemble à celui de l'événement annuel montréalais Under Pressure. Lors de celui-ci, les graffiteurs peignent également sur le même mur mais de manière individuelle.

Entre ces contextes similaires de production, il existe une nette différence dans la proportion de personnages et autres formes iconographiques peintes par rapport à celle de *pieces*. À Montréal, il s'agit en général de bandes de *pieces*; les autres formes de graffitis étant peu représentées. À São Paulo, par contre, l'imbrication entre *pieces* et personnages est beaucoup plus coutumière.

---

<sup>22</sup> Un *painel* est un mur peint par plusieurs graffiteurs au même moment.



Figure 130 : Graffitis en bandes dans le cadre d'Under Pressure 2007, Montréal, juillet 2008.



Figure 131 : Graffitis de *painel*, Grand São Paulo, mars 2004.

Quant aux productions ou *murais* qui sont, à Montréal comme à São Paulo, des œuvres collectives – souvent de graffiteurs appartenant au même *crew* – on retrouve, dans les deux villes, une combinaison de *pieces* et de formes iconographiques. Bien que les graffiteurs montréalais m'aient fourni beaucoup plus de détails sur la conception et la réalisation de ces œuvres fresques que ceux de São Paulo, il s'agissait pour tous de projets qui exigeaient un investissement significatif en temps et en énergie et dont ils étaient très fiers. Les graffiteurs paulistes semblaient plus nombreux que leurs collègues montréalais à voir les productions

comme un moyen de communication avec le public, notamment un outil de conscientisation sociale.

Des distinctions peuvent également être identifiées dans les thématiques abordées dans chacune des villes. À Montréal, l'imaginaire renvoie davantage qu'à São Paulo à un univers de science-fiction qui est souvent sombre et macabre.

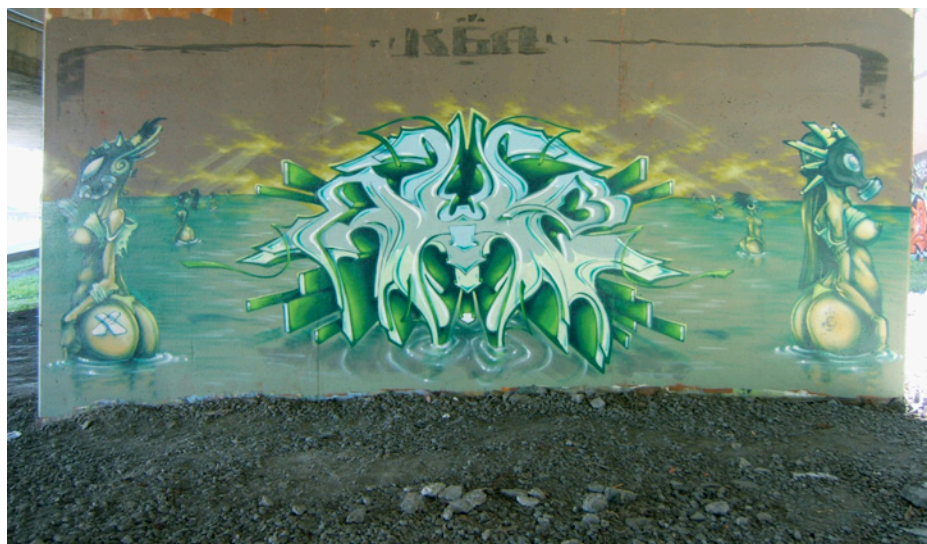


Figure 132 : Production de Monk.e et de son crew K6A, intitulé "Nucléosexy", Montréal, 2006.



Figure 133 : Production de Cheeb, Zen et C-Lock (2000), Rue Ontario, Montréal.

À São Paulo, les thématiques évoquaient plutôt un monde surnaturel onirique, le folklore brésilien ou des problématiques sociales.



Figure 134 : *Mural* des graffiteurs Markoner, Chivtz et Maróner, Beco Escola, São Paulo, avril 2004.



Figure 135 : Graffiti de Tota intitulé « Utopie » (sur un billet d'un Réal, Tota a écrit : *Qu'on se rappelle de Dieu; Utopie et Mi\$ère dans l'air*), São Paulo.

Il m'a également semblé qu'un imaginaire provenant des bandes dessinées, basé sur des animaux ou des super héros, se retrouvait davantage dans les productions à São Paulo qu'à Montréal. Les productions montréalaises et paulistes se rejoignent lorsque les thèmes choisis touchent à la culture du hip-hop. Dans les deux villes, on retrouve aussi de nombreuses productions dont l'esprit général est avant tout ludique.



**Figure 136 : Création d'une production sur une thématique aquatique, crew NBC, Montréal, 1998.**



**Figure 137 : Mural aquatique produite notamment par Mania, São Paulo, mars 2003**

## 2. Espaces de graffitis

Dans chacune des villes, les graffiteurs choisissent les espaces pour graffiter en fonction des possibilités offertes par l'infrastructure locale et la forme de graffitis qu'ils cherchent à produire (un tag pour une petite surface; un *throw-up* ou un *piece* pour une plus grande surface).

### a. Espaces non autorisés

À Montréal, comme à São Paulo, le mobilier public est une cible pour les tags. Cependant, comme à São Paulo, ceux-ci partagent l'espace avec les *pichações*, ils attirent peut-être moins l'attention qu'à Montréal où ils sont la forme graphique illégale dominante.

Le seul espace où les tags et les autres formes de graffitis comprises dans la pratique du *bombing* ou du *bombardeiro* sont nettement plus nombreuses à Montréal qu'à São Paulo est dans le métro. À São Paulo, les tags sont en effet très rares en raison de l'importance de la surveillance et de la rapidité avec laquelle ils sont enlevés par l'équipe d'entretien ménager. Par exemple, alors que l'on retrouve fréquemment des autocollants tagués sur les contremarches des escaliers électriques dans les stations montréalaises, je n'en ai jamais vu à São Paulo. Je n'ai jamais vu non plus, dans le métro de São Paulo, de *throw-ups* ou de traces laissées après leur effacement, comme il en existe dans le métro de Montréal, par exemple, sur les quais d'embarquement de la station Peel.

La pratique du *bombardeiro* à São Paulo diffère de celle de Montréal par l'occupation de deux espaces en particulier. Le premier espace est celui des rideaux métalliques couvrant l'entrée des boutiques qui étaient presque systématiquement graffités (*throw-ups* et tags). Ces rideaux sont très rares à Montréal. Le second espace est l'arrière des panneaux publicitaires (*outdoors*) qui m'a paru être graffité de façon beaucoup plus systématique qu'à Montréal. Les espaces de *bombing* particuliers à Montréal (en comparaison avec São Paulo) sont les murs en hauteur ainsi que l'extérieur des wagons des trains de marchandises. Dans le premier cas, ce sont les lettres roulées que l'on retrouve sur le haut d'édifices à plusieurs étages. L'existence de

la *pichação* dans les espaces en hauteur peut expliquer, en partie, pourquoi la pratique des lettres roulées est inusitée à São Paulo.



**Figure 138 : Lettres roulées (HYH et GUKO), Boulevard Maisonneuve, Montréal, juillet 2008.**



**Figure 139 : Pichações, Grand São Paulo, mars 2004.**



Dans le deuxième cas, la production de *throw-ups*, de *pieces* ou de personnages sur les wagons de train de marchandises est une pratique très valorisée dans le graffiti hip-hop montréalais alors qu'elle est beaucoup plus secondaire à São Paulo.



**Figure 140 : Monk.e sur le dessus d'un wagon de train qu'il a graffité, août 2006.**

Les graffiteurs paulistes justifiaient cela par le fait que, comme dans le cas de l'accès au métro, l'accès au système ferroviaire était périlleux. Malgré cela, j'ai vu dans les gares de triage, le long des voies ferrées des trains de banlieue, des wagons obsolètes couverts de graffitis.

Finalement, il y a beaucoup plus d'espaces à São Paulo qu'à Montréal où le *bombing* peut se faire sans grande inquiétude d'avoir des ennuis avec les forces policières. Cette réalité peut expliquer pourquoi il existe (ou a existé) à Montréal, des espaces spécifiques où les graffitis sont en général tolérés, comme le TA Wall ou certaines usines désaffectées (Redpath et

Jenkins). Ces espaces sont des repères pour les graffiteurs. De tels lieux « institutionnalisés » ne semblaient pas exister à São Paulo, probablement du fait que les espaces pour graffiter illégalement sans courir de grands risques d'être arrêtés étaient plus nombreux.

#### **b. Espaces autorisés**

Le rapport des graffiteurs montréalais et paulistes aux espaces autorisés diffère non seulement dans le type d'espace qui leur est attribué, mais aussi dans le genre de graffitis qui y sont produits.

Un type d'espace autorisé existant à Montréal et non à São Paulo est celui des « murs légaux » où les graffiteurs peuvent peindre légalement. Cela permet aux graffiteurs, particulièrement aux débutants, de s'exercer en toute quiétude. Ces espaces n'offrent cependant pas une exposition optimale, car ils ne sont pas situés dans des lieux de grande visibilité et les graffitis peuvent être rapidement recouverts par ceux d'autrui.

Il existe, par ailleurs, dans les deux villes, des murs privés où les graffiteurs obtiennent l'autorisation de peindre. Dans le cas de Montréal, ceux-ci se distinguent des « murs légaux » par le fait qu'il s'agit d'une commande faite à un groupe restreint de graffiteurs pour la production d'une murale. Néanmoins, une différence récurrente identifiée dans ce contexte de production de murales réside dans le type de rémunération offerte. À Montréal, dans le contexte des contrats avec des particuliers ou des murales subventionnées par la ville, les graffiteurs sont en général rémunérés monétairement. Cette rétribution peut permettre aux graffiteurs qui cumulent ce type de contrats de subvenir financièrement à leurs besoins et donc de vivre du graffiti. À São Paulo, dans ce contexte, la rémunération proposée en général semblait plutôt être celle de la fourniture de peinture et de nourriture durant la production de la murale<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Il faut noter que de nombreux graffiteurs paulistes réussissent à vivre du graffiti mais par d'autres moyens que la production de murales (notamment en donnant des ateliers de graffitis).

Un type d'espace autorisé retrouvé uniquement à São Paulo et non à Montréal est la surface extérieure de wagons de trains, comme en témoignent des œuvres peintes par Os Gêmeos, Nina, Ise et Vitchê.



**Figure 141 : Oeuvre légale sur train des Gêmeos, São Paulo. 2007.**

Finalement, les événements organisés de grande envergure sont beaucoup plus fréquents à São Paulo qu'à Montréal. Ceci peut s'expliquer par des raisons climatiques<sup>24</sup>, mais aussi par le fait que les institutions publiques (municipalités et écoles) et les organismes privés sont plus impliqués dans l'organisation et le financement de ces types d'événement à São Paulo qu'à Montréal.

L'espace alloué diffère également. À Montréal, les murs sont plus hauts que longs (façade d'édifices de quelques étages). Les graffiteurs peignent donc en rangée l'un par-dessus l'autre grâce à un système d'échafaudage. À São Paulo, il s'agit plutôt de murs bas et longs clôturant souvent des bâtiments ou des terrains. Les graffitis couvrent donc davantage d'espace en longueur qu'en hauteur.

---

<sup>24</sup> Le fait qu'à São Paulo il soit possible de peindre à l'extérieur à l'année longue – ce qui n'est pas le cas à Montréal en raison de la rigueur de l'hiver – est un facteur dont il faut tenir compte lorsque l'on compare le nombre d'événements organisés dans chacune des villes.

### 3. Vision du graffiti

Un aspect déterminant du développement du graffiti hip-hop à São Paulo est l'existence de la *pichação* (c.f. p. 219). Les graffiteurs paulistes se définissent en partie par la comparaison avec les *pichadores*. D'ailleurs, de nombreux graffiteurs ayant d'abord été *pichadores* partagent les mêmes racines que ceux-ci. Selon les graffiteurs, leur pratique ressemble à celle des *pichadores* à plusieurs niveaux : l'écriture du nom, le lien à un groupe, le matériel utilisé, les infractions à la loi – et, par conséquent, les problèmes potentiels encourus avec les forces de l'ordre –, le désir de protester et d'aviver le sentiment d'existence.

Les graffiteurs se distinguent cependant des *pichadores* principalement à trois niveaux : (1) les risques que prennent les *pichadores* pour écrire leur nom sont supérieurs à ceux pris par les graffiteurs dans l'atteinte du même objectif, (2) la valeur esthétique du résultat calligraphique n'est pas jugée équivalente dans l'esprit de la plupart des graffiteurs : seul le graffiti hip-hop est perçu par tous comme de l'art, (3) les *pichadores* seraient davantage à la recherche de la célébrité (*ibope*) que les graffiteurs dont l'ambition serait davantage d'ordre artistique.

Finalement, une quatrième distinction faite par certains graffiteurs est que, contrairement au graffiti hip-hop, la *pichação* est « indigène » et est l'unique forme de graffiti authentiquement brésilienne.

### E. Les médias

Les médias sont pour les graffiteurs des deux villes, à la fois un accès privilégié à l'information ainsi qu'une rampe de lancement pour se faire connaître au sein de la communauté de graffiteurs.

## 1. Magazines

Les magazines sont la principale source d'information pour les graffiteurs montréalais et paulistes. Dans chacune des villes est publié le magazine national spécialisé dans le graffiti (*Under Pressure* à Montréal et *Graffiti* à São Paulo). Cependant, alors qu'*Under Pressure* n'a pas eu de prédécesseur, quelques revues paulistes (notamment la revue *Fiz Graffiti Attack* publiée par Os Gêmeos) ont existé avant que *Graffiti* ne prenne la relève. Une seconde différence est qu'*Under Pressure* est publié par Seaz, le graffiteur responsable de la revue alors que le magazine *Graffiti*, tout en étant dirigé par le graffiteur Binho, est publié par une grande maison d'édition pauliste, Escala.

Dans leurs témoignages respectifs, les graffiteurs montréalais insistent davantage que les graffiteurs paulistes sur l'importance qu'a prise, durant leurs années de développement dans le graffiti, leur désir d'être publié. La publication a cependant également une importance significative pour certains graffiteurs paulistes. À quelques occasions, le graffiteur Bonga m'a montré des magazines de graffitis dans lesquels certaines de ses oeuvres avaient été publiées. Tota m'a aussi mentionné combien, pour les jeunes graffiteurs en soif de reconnaissance, la publication était valorisée. Finalement, un graffiteur nommé Mania, m'a fait part de sa frustration de voir combien il était difficile pour ses amis graffiteurs de faire publier leurs oeuvres dans la revue *Graffiti* du fait qu'ils étaient très peu connus de son éditeur, Binho. Des magazines étrangers sont aussi disponibles et feuilletés par les graffiteurs des deux villes. Ce sont cependant les magazines locaux qui m'ont semblé être lus le plus fréquemment.

La comparaison des deux magazines donne un aperçu de l'importance variable donnée aux divers types de graffitis – tel que mentionné précédemment, les graffitis produits de façon illicite sont présentés en début de revue dans le cas montréalais alors qu'ils sont plutôt placés à sa fin dans le cas pauliste – mais aussi des différences dans l'information disponible. Par exemple, dans le magazine montréalais, il y a des sections qui traitent spécifiquement des graffitis américains et des graffitis sur train, sections inexistantes dans le magazine pauliste. Par ailleurs, la section des graffitis étrangers est, dans la plupart des numéros, beaucoup plus

importante dans le magazine brésilien *Graffiti* que dans le magazine montréalais *Under Pressure*.

## 2. Livres, films et vidéos

Les livres ont aussi été, pour certains graffiteurs des deux villes, une source d'information importante. Dans le cas des graffiteurs paulistes ayant commencé à graffiter dans les années 1990, *Spraycan Art* a été la référence principale. Chez les graffiteurs montréalais interviewés, ayant eux aussi commencé leur carrière dans les années 1990, seuls Stare et Monk.e font allusion à l'importance de certains livres ayant influencé leur cheminement. Pour Stare, la bible du graffiti est *The art of getting over* (Powers 1999) alors que pour Monk.e, c'est un recueil d'une exposition, intitulée *Urban Discipline*, qui l'incite à explorer des chemins artistiques autres que celui du graffiti hip-hop.

Pour les graffiteurs montréalais, il ne semble pas y avoir un film ou un vidéo sur le graffiti dont l'importance ait été assez grande pour en faire mention comme influence significative. Chez les graffiteurs brésiliens, le renvoi au film américain *Beat Street* est très fréquent comme l'explique Binho : « (...) en 86, avec l'arrivée du Hip-Hop et des films comme *Beat Street*, la culture a réellement pris son envol » (Ribeiro 2002a : 1)<sup>25</sup>. Les films et vidéos sur le graffiti semblent jouer un rôle plus significatif pour les graffiteurs brésiliens que montréalais. Les vidéos nationaux brésiliens qui ont été le plus souvent mentionnés sont ceux intitulés *Super Fantástico*, *A Invasão* ainsi que ceux de *Flesh Beck Crew* de Rio de Janeiro.

## 3. Internet

L'Internet est un moyen d'obtenir de l'information sur le graffiti, de communiquer avec d'autres graffiteurs et est également une plateforme de visibilité pour les œuvres des graffiteurs. Lors du terrain, l'usage d'Internet était en croissance autant à Montréal qu'à São

---

<sup>25</sup> Version originale en portugais : « « (...) em 86, com a chegada do Hip-Hop e filmes como *Beat Street* a cultura realmente tomou força ».

Paulo. Il s'agissait cependant, pour les graffiteurs interviewés dans les deux villes, d'un média encore secondaire par rapport aux magazines et aux livres. Une des raisons expliquant ceci était l'accès souvent difficile qu'avaient les graffiteurs à l'Internet.

Les sites consultés par les graffiteurs étaient locaux (par exemple, « Bombing Science »<sup>26</sup> à Montréal et « Arte Sampa »<sup>27</sup> à São Paulo) ainsi qu'étrangers, principalement le site « Graffiti Art Crimes » connu de tous.

L'utilisation d'Internet comme outil de communication était variable selon les graffiteurs. Aucun des graffiteurs montréalais interviewés ne semblait beaucoup apprécier ce type de communication, à part peut-être pour faire des contacts avec des graffiteurs étrangers lors de la planification d'un voyage. Stare voyait également d'un mauvais œil les forums de clavardages sur le graffiti qu'il jugeait beaucoup moins valable que la pratique du graffiti. À São Paulo, pour les graffiteurs les plus actifs dans la commercialisation de leur expertise en graffiti, tel Binho et Speto, l'Internet avait une importance capitale comme moyen de communication. Pour d'autres, comme Dimi ou Tota, leurs échanges virtuels étaient encore embryonnaires en 2004. Cependant, les fréquents courriels reçus depuis le retour de terrain de la part de Dimi me laissent croire que plus l'accès à l'Internet deviendra facile, le plus celui-ci prendra de l'importance au sein du milieu du graffiti.

Quant à la diffusion des œuvres des graffiteurs, le site « Bombing Science » donnait accès à un nombre beaucoup plus important de graffiteurs locaux que ne le faisait le site équivalent à São Paulo, « Arte Sampa »<sup>28</sup>. Le seul graffiteur ayant commenté la diffusion de photos de ses graffitis sur l'Internet est Monk.e. Alors qu'au départ, ce dernier avait recherché ce type d'exposition, une fois obtenue, il y voyait à présent un inconvénient important : les photos accessibles sur l'Internet n'étaient pas nécessairement représentatives de sa production actuelle.

---

<sup>26</sup> Consulté sur Internet ([www.bombingscience.com](http://www.bombingscience.com)), 26 février 2008.

<sup>27</sup> Site qui n'existe plus (février 2008)

<sup>28</sup> Depuis mon retour de São Paulo, en 2004, j'ai noté que de plus en plus de graffiteurs paulistes affichent des photos de leurs graffitis sur le site « Fotolog » en se créant une page personnelle.

## F. Liens sociaux

### 1. Crew

Autant à Montréal qu'à São Paulo, le graffiteur est la plupart du temps associé à un ou quelques graffiteurs avec lesquels il forme un *crew* ou, au Brésil, une *equipe*.

Pour les graffiteurs montréalais, le lien entretenu avec ce réseau d'ancrage semble plus capital que pour les graffiteurs paulistes. Par exemple, chaque graffiteur montréalais met l'accent sur le moment où il est entré dans un *crew* ou en a formé un nouveau. Pour chaque graffiteur montréalais, l'association à un *crew* était chaque fois clairement énoncée : BAT (Naes), NBC (Cheeb), NME (Stare), K6A (Monk.e). Les graffiteurs décrivaient aussi leur place au sein du *crew*, les rapports de pouvoir existant entre ses membres, le rôle de chacun dans la production des murales.

À São Paulo, les graffiteurs étaient (ou avaient été) également associés à un *crew* en particulier : Sádicos/Sódicas (Tota), 3° Mundo (Binho), Traços (Dimi). Parmi les graffiteurs rencontrés, trois d'entre eux, Bonga, Mania et Derf, faisaient partie d'un *crew* nommé Sindicato das Tintas (qui comprenait en tout six graffiteurs). Cependant, lorsque la nature de cette association était examinée de plus près, ces liens apparaissaient comme étant secondaires par rapport à l'importance donnée à leur individualité. Les graffiteurs semblaient entretenir vis-à-vis leur *crew* un lien plus autonome qu'à Montréal. Les explications données par Binho au sujet de la création de son *crew* 3° Mundo et de l'implication fluctuante de ses membres vont dans le même sens que mes observations :

« (...) en 94/95, j'écrivais Binho dans des événements; et alors a surgi la nécessité d'avoir un nom parallèle au mien et c'est pour ça qu'il [3° Mundo] existe. Les quelques personnes qui en font ou en ont fait partie sont comme une famille qui parfois travaille ensemble et parfois pas » (Ribeiro 2002a : 5)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Version originale en portugais : « (...) em 94/95 eu fazia alguns eventos como Binho, por exemplo; então, surgiu a necessidade de ter um nome paralelo ao meu, onde eu pudesse levar junto e por isso existe esse nome [3°



Au cours des mois passés à São Paulo, j'ai remarqué qu'il existait une certaine constance dans le regroupement de certains graffiteurs alors qu'ils n'appartenaient pas nécessairement au même *crew*. Du fait que les associations étaient rarement d'une nature exclusive, les graffiteurs paulistes semblaient créer des liens avec davantage de graffiteurs que leurs confrères montréalais. De plus, en me basant sur les propos tenus par les graffiteurs montréalais et paulistes, il ressort clairement que les premiers abordent les sujets de l'apprentissage et du leadership en relation au *crew* alors que ces éléments sont plutôt évoqués par les seconds dans le contexte général des rapports entre graffiteurs sans qu'ils ne fassent référence à un *crew* en particulier.

À Montréal, comme à São Paulo, le *crew* demeure une alliance temporaire qui ne dure que le temps où elle sert les intérêts de chacun. Dans les deux villes, j'ai repéré le cas de graffiteurs (Monk.e et Tota) qui étaient dans une phase de dissociation vis-à-vis leur *crew* et envisageaient leur avenir dans le graffiti en solo.

## 2. L'apprentissage

Que ce soit au sein du *crew* ou avec des pairs avec qui le lien entretenu est plus informel, à Montréal comme à São Paulo, l'apprentissage dans le graffiti se fait souvent grâce à l'entraide entre graffiteurs. Néanmoins, le rapport de mentorat entre graffiteurs expérimentés et novices semble plus commun à São Paulo qu'à Montréal. Cheeb et Monk.e évoquent, par exemple, le manque de collaboration de certains graffiteurs expérimentés lors de leurs débuts dans le graffiti. Je n'ai recueilli aucun témoignage similaire à São Paulo. Dans ce dernier cas, les graffiteurs mentionnaient plutôt le nom de nombreux graffiteurs les ayant aidés à progresser, notamment dans le cadre des nombreux ateliers de graffitis offerts par des graffiteurs au talent confirmé.

---

Mundo]. Algumas pessoas que fazem parte ou fizeram, são como uma família, que em alguns momentos estão trabalhando juntas e em outros não ».

### **3. Leadership**

Les graffiteurs montréalais, en particulier Cheeb et Monk.e, ont évoqué, autant dans les entrevues que lors de la semaine passée à Santo André, les obstacles à franchir pour voir leurs idées artistiques être appliquées dans la réalisation de murales. Ce sont, en général, les graffiteurs les plus talentueux du groupe qui imposent leur vision créative aux autres. À São Paulo, rien n'a été dit à ce sujet lors des entrevues. Par contre, j'ai pu remarquer, en assistant au processus de création d'une murale longeant une station de train de banlieue (CPTM), que les deux organisateurs du projet imposaient subtilement leur vision de l'ensemble de la murale même si les panneaux étaient peints par divers graffiteurs.

### **4. Perspective des anciens**

Entre les graffiteurs, il existe une hiérarchie selon l'expérience de chacun. Que ce soit à Montréal ou à São Paulo, le discours des anciens au sujet des novices était similaire : ceux-ci doivent d'abord assimiler les bases techniques et l'histoire du graffiti hip-hop avant d'aspirer à l'originalité. Les débutants doivent aussi apprendre les règles régissant le respect des graffitis d'autrui. J'ai cependant eu l'impression que les rapports hiérarchiques basés sur l'ancienneté étaient plus présents entre graffiteurs montréalais que paulistes. De plus, les liens entre graffiteurs de divers niveaux d'expérience à São Paulo m'ont semblé plus fréquents et inclusifs qu'à Montréal. On peut aussi signaler que la critique des tendances nouvelles dans le graffiti, abordée par Cheeb et Naes, est sans écho dans les propos tenus par les graffiteurs paulistes.

### **5. La reconnaissance**

La recherche de reconnaissance est une source de motivation mentionnée à la fois par les graffiteurs montréalais et paulistes. Naes parle de l'importance de « satisfaire son ego ». Speto explique la nécessité d'assumer sa vanité pour être heureux. Par ailleurs, les graffiteurs

montréalais ont été beaucoup plus bavards pour expliciter leur désir d'être connus<sup>30</sup> ainsi que les stratégies employées pour atteindre cet objectif<sup>31</sup> que ne l'ont été les graffiteurs paulistes. Dans leur cas, la quête de notoriété, résumée par l'expression « *ibope* », a, pour la plupart des graffiteurs paulistes interviewés, une connotation négative, associée davantage à la motivation première des *pichadores*. Les graffiteurs paulistes évoquent souvent la recherche artistique comme étant leur objectif principal. Le désir de faire du graffiti avant tout pour se satisfaire, simplement par goût de peindre, est aussi mentionné par Dimi.

## 6. L'attitude

« Les attitudes hip-hop n'ont rien de propre au Brésil » avance Olivier Dabène « mais chaque groupe est susceptible de leur conférer un contenu particulier, qui constituera un marqueur identitaire. L'attitude comprend donc une composante internationale et des variantes locales » (Dabène 2006 : 61). Les données recueillies cadrent-elles avec cette affirmation?

L'*attitude* est un concept qui a été mainte fois évoqué par les graffiteurs paulistes pour se référer au comportement idéal à adopter en tant que graffiteur. Les deux principales qualités mises de l'avant sont celles de la témérité et de l'humilité. Dans les entrevues menées avec les graffiteurs montréalais, le terme « attitude » n'a pas ressurgi en tant que tel. Cependant, à en juger par l'importance donnée aux activités illégales de graffiti par les graffiteurs montréalais, la valorisation de l'audace dans leur pratique du graffiti ne fait aucun doute. Pour ce qui est de l'humilité, il ne s'agit pas d'une qualité dont les graffiteurs montréalais ont fait mention dans les entrevues.

---

<sup>30</sup> Notamment par la publication dans les magazines et sur Internet.

<sup>31</sup> Le déplacement de son lieu de résidence vers Montréal, les voyages, la réalisation de graffitis techniquement complexes.

## 7. Réseau d'échange entre graffiteurs

Le *blackbook*, aussi nommé à São Paulo, *piecebook* ou *caderninho de esboços*, est un vecteur d'intégration et un outil permettant les échanges pour les jeunes graffiteurs qu'ils soient montréalais ou paulistes. J'ai vu dans les deux villes, lors de rassemblements de graffiteurs, ceux-ci feuilleter les *piecebooks* de leurs collègues, en commenter les croquis et s'appliquer à y ajouter leur signature. Ce type de socialisation entre graffiteurs peut aussi se faire autour de la présentation et de l'échange des photos des graffitis de chacun.

Une constante apparaît dans l'étude menée à Montréal et à São Paulo : les échanges entre graffiteurs locaux et graffiteurs étrangers (autant au niveau national qu'international) se font essentiellement lors de rencontres en personne et non dans un espace virtuel. Ce sont les déplacements des graffiteurs à l'extérieur de leur localité qui permettent ces échanges.

### a. Au niveau national

Au niveau national (et à l'occasion à une échelle internationale), les échanges entre graffiteurs se font souvent lors d'événements de graffitis de grande envergure. Par exemple, au Brésil, il y avait des graffiteurs provenant de Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba et même de Manaus (Amazonie) qui étaient présents à la *Mostra Internacional de Graffiti* de Santo André en 2002. À Montréal, à l'événement *Under Pressure*, il y a régulièrement des graffiteurs d'Ottawa, de Toronto ainsi que de Vancouver. Les voyages des graffiteurs à l'intérieur de leur pays sont aussi une occasion de graffiter avec des locaux. Tota vit cette expérience à Bahia. Cheeb mentionne la venue fréquente de graffiteurs de l'Ouest du Canada. Dans les deux villes, les contacts paraissent plus fréquents avec les graffiteurs provenant de villes voisines, notamment avec les graffiteurs carioca (de Rio de Janeiro) pour les Paulistes et les graffiteurs torontois pour les Montréalais.

En me fiant aux témoignages des graffiteurs paulistes, le graffiti hip-hop semblait en expansion dans les villes de l'intérieur du Brésil. Je n'ai aucune information similaire suggérant un tel développement dans les petites municipalités canadiennes.

Autant les graffiteurs montréalais que paulistes peuvent suivre en partie, grâce aux magazines nationaux (respectivement, *Under Pressure* et *Graffiti*), la carrière des graffiteurs les plus en vue vivant dans les autres grands centres urbains de leur pays.

#### **b. Au niveau international**

Les rencontres découlant des voyages des graffiteurs à l'étranger amènent les échanges les plus féconds. Par exemple, si Twist, un graffiteur américain, a grandement marqué le cheminement artistique des Gêmeos et de Speto, c'est parce qu'il a longuement séjourné à São Paulo. Il en va de même pour l'importance des influences françaises dans le style caractérisant certains graffiteurs montréalais, car depuis le début des années 1990, le passage ou l'établissement de graffiteurs français à Montréal a permis aux graffiteurs locaux de se familiariser avec le graffiti français. Par ailleurs, l'accès au voyage n'est pas le même pour les graffiteurs paulistes et montréalais.

Bien que les graffiteurs de São Paulo aspirent tous à voyager à l'extérieur du Brésil, rares sont ceux qui réussissent à le faire. Parmi les quelques privilégiés, il y a Binho, qui est allé au Chili et à quelques occasions au Japon, et Os Gêmeos dont les séjours en Europe sont très fréquents. Ces voyages leur ont permis d'établir des liens privilégiés avec des graffiteurs des lieux visités. Pour les autres graffiteurs paulistes, le contact avec des graffiteurs étrangers dépend de la venue de ces derniers en sol brésilien.

Le rêve du voyage est presque absent du discours des graffiteurs montréalais rencontrés, probablement parce qu'il s'agissait d'un projet réalisable (et vécu au moins une fois), comme le montre l'envoi d'une délégation de sept graffiteurs à la *Mostra de Graffiti* de Santo André. Stare est le graffiteur ayant le plus voyagé. Il raconte notamment ses expériences en tant que graffiteur en France et à Madagascar. Monk.e a eu la possibilité, grâce à son expertise de graffiteur, d'aller en Australie à l'été 2004 pour participer à un spectacle du Cirque du Soleil.

## G. L'inclusion du graffiti dans d'autres cultures jeunes

### 1. L'ensemble du mouvement hip-hop

Peut-on extraire le graffiti hip-hop du reste du mouvement hip-hop? Les informations recueillies à Montréal et à São Paulo me laissent croire que non même si on ne peut pas, pour autant, parler d'une association qui soit fusionnelle. Les liens qu'entretiennent les graffeurs avec le breakdance et la musique hip-hop demeurent propres à chaque individu. On peut néanmoins repérer quelques schèmes qui paraissent caractéristiques de Montréal et de São Paulo.

Premièrement, le niveau d'implication dans les autres éléments de la culture hip-hop différerait davantage chez les graffeurs montréalais que chez les paulistes.

Parmi les graffeurs montréalais, il y a, d'un côté, Cheeb qui spécifie n'avoir été intéressé que par l'élément graphique du hip-hop et Stare qui a également semblé être tourné uniquement vers celui-ci<sup>32</sup> et à l'autre pôle, à la fois Naes et Monk.e étaient très engagés dans les éléments musicaux du hip-hop, Naes en tant que D.J., Monk.e en tant que rappeur. Naes et Flow mentionnent s'être brièvement initiés au breakdance mais ne se considèrent pas *b-boys* pour autant.

À São Paulo, tous les graffeurs rencontrés étaient (ou avaient été) liés au mouvement hip-hop, mais aucun, à part Binho, de manière aussi significative que Naes et Monk.e. Tout d'abord, le lien le plus commun des graffeurs avec un autre élément du hip-hop était le breakdance, ce qui les distingue des graffeurs montréalais. Autant Os Gêmeos, Binho que Dimi ont été *b-boys*. Cette particularité peut s'expliquer en partie par le fait que, comme il a été souligné dans la partie historique, le breakdance a connu un plus grand engouement dans les premières années de l'expansion du hip-hop à São Paulo qu'à Montréal. Selon Binho, encore en 2003, c'est du breakdance que le graffiti demeure le plus près parmi l'ensemble des éléments du mouvement hip-hop. Par ailleurs, le rapport des graffeurs aux éléments musicaux du hip-

---

<sup>32</sup> À aucun moment en faisant son historique de graffeur, Stare n'a mentionné son intérêt ou son implication dans d'autres éléments du hip-hop. Je n'ai jamais observé non plus sa participation dans aucun de ceux-ci.

hop semble assez réduit. Selon Binho, le graffiti hip-hop aurait davantage d'atomes crochus avec la musique *hardcore* que le rap. Il explique que non seulement le *hardcore* serait le genre de musique écouté par une grande partie des graffiteurs mais, de plus, ce sont les groupes appartenant à ce style musical et non ceux faisant de la musique hip-hop qui proposaient aux graffiteurs hip-hop de faire la conception graphique des pochettes de leurs albums. Il y a cependant une partie des graffiteurs qui apprécient le rap. Par exemple, Ana Clara s'initie au graffiti après avoir fréquenté des soirées de musique hip-hop. Quant à Tota, c'est en faisant les dessins sur les t-shirts d'un groupe de filles rappeuses que commence sa carrière de graffiteur.

Deuxièmement, un aspect du hip-hop qui a été davantage abordé par les graffiteurs paulistes que les graffiteurs montréalais est le côté politique; d'abord par l'évocation dans leurs graffitis de l'idéologie associée en général au hip-hop, notamment la dénonciation de la marginalité d'une partie de la population, et deuxièmement par l'implication dans des regroupements hip-hop (Tota à la Casa do hip-hop) ou des associations représentant le hip-hop à un niveau politique (Binho). Cette différence s'explique à mon avis par les écarts entre le vécu des graffiteurs paulistes et celui des graffiteurs montréalais. Comme l'avait expliqué Monk.e aux graffiteurs paulistes, les jeunes Québécois étaient peu politisés. Il faut aussi ajouter qu'au Brésil, notamment parmi les jeunes d'origine noire, la lutte aux inégalités sociales a plus de raison d'être que parmi la jeunesse blanche de classe moyenne au Québec.

Finalement, un dernier aspect traité par Dimi (lorsqu'il mentionne s'être ouvert à de nouvelles sources d'inspiration en arrêtant d'être un *b-boy* actif) ainsi que par Os Gêmeos (en situant au passé et non au présent leur association au hip-hop) sont les restrictions créatives qu'entraîne une association trop serrée aux divers éléments compris dans la culture hip-hop.

## **2. Le skate**

Autant les graffiteurs montréalais que paulistes s'intéressent au skate-board. Le graffiti et le skate sont perçus par ces graffiteurs comme appartenant au même ensemble nommé « street culture » ou « *cultura de rua* ». Par exemple, lors de leur séjour au Brésil, les graffiteurs montréalais ont profité du faible coût des skate-boards brésiliens pour s'en acheter et rouler à

vive allure dans les rues pentues de Santo André. Il faut aussi signaler que Stare était skateur avant de devenir graffiteur. Finalement, le skate est présent autant lors des événements Under Pressure que dans les pages du magazine portant le même nom. Du côté brésilien, c'est Binho qui est le plus impliqué dans le skate. Binho et Speto ont tous deux été impliqués dans le volet graphique du skate avant de devenir graffiteurs. De plus, c'est dans le cadre des compétitions de skate à São Paulo que Binho, Speto et Os Gêmeos ont commencé à faire des graffitis ensemble.

## H. Lexique

Autant à Montréal qu'à São Paulo, le lexique associé au graffiti hip-hop provient de l'anglais. Cependant, on remarque, dans chacune des deux villes, la transformation ou l'ajout de termes provenant de la langue vernaculaire des graffiteurs, soit le français (Montréal) et le portugais (São Paulo). Ce phénomène est cependant plus marqué à São Paulo qu'il ne l'est à Montréal. Ceci se voit, par exemple, dans les termes employés pour signifier celui ou celle qui fait des graffitis. À Montréal, les termes anglais *graffer* ou *writer* sont courants pour désigner celui-ci. Cependant, le terme « graffeur » issu de *graffer* est aussi largement répandu. Quant au terme « graffiteur », il est davantage employé par les non-initiés (c'est-à-dire les journalistes ou universitaires) que par les graffiteurs eux-mêmes. À São Paulo, aucun terme anglais n'est employé pour signifier le graffiteur. Les mots employés sont plutôt *grafiteiro* (le plus habituel), *escritor* (écrivain) – traduction littérale de *writer* – ou *artista* (artiste). Le vocabulaire du graffiti proprement portugais est également enrichi par des termes provenant de la *pichação*, comme *grapixo* (forme de graffitis qui combine le *throw-up* et la *pichação*) ou *bafo* (graffiteur novice; équivalent de *toy*), soit un graffiteur débutant.



## I. Le graffiti et divers organes de pouvoir

### 1. L'administration publique et les organismes communautaires

La synchronie dans la mise en place de projets municipaux ciblant le graffiti à Montréal et à Santo André<sup>33</sup> est étonnante. À Montréal, le projet est lancé en 1996 et, sous la responsabilité de Nicole-Sophie Viau, il prend de l'ampleur dans les années suivantes jusqu'à atteindre sa forme finale en 1999. À Santo André, en 1997, c'est Vânia Ribeiro<sup>34</sup> qui commence la collaboration avec les graffiteurs locaux par l'organisation d'une *mostra* de graffitis. Pour la ville de São Paulo, le programme ne prend forme qu'à partir de 2001, sous la direction du coordonnateur de la jeunesse Alexandre Youssef.

Les programmes de Montréal et du Grand São Paulo se ressemblent dans la mesure où ils cherchent à appuyer les graffiteurs dans la production de graffitis dans un cadre légal.

À Montréal, le soutien municipal prend les formes suivantes : les murales subventionnées, l'organisation et l'aide financière pour des petits événements de graffitis dans divers arrondissements ainsi que l'accès à des murs légaux et la subvention pour financer l'ouverture de la « galerie urbaine ».

À Santo André, c'est tout d'abord la collaboration avec les représentants de la Macrocomissão de graffiti pour la mise sur pied de la *mostra* annuelle de graffitis ainsi que d'autres événements plus mineurs. La municipalité de Santo André a aussi investi financièrement, à la fin des années 1990, dans la publication du magazine « Hintervenção Urbana ». Quant à la ville de São Paulo, elle aide au « rayonnement » du graffiti brésilien à l'étranger en subventionnant les déplacements des Gêmeos et de leurs acolytes à l'extérieur du Brésil. L'appui financier de la municipalité de São Paulo est aussi important pour des organismes communautaires comme la Cidade Escola Aprendiz et son projet « Beco Escola ». Le salaire de graffiteurs pour la tenue d'ateliers sur le graffiti est aussi financé par le secteur public.

---

<sup>33</sup> La comparaison des projets des administrations publiques se fera essentiellement entre Montréal et Santo André – et non São Paulo – car ce sont les initiatives de Santo André dont j'ai été le mieux informée.

<sup>34</sup> À partir de 2001, Jefferson Sooma, en tant que coordonnateur de la jeunesse, est aussi impliqué dans les programmes municipaux visant le graffiti.

La plus importante différence notée entre les programmes municipaux de Montréal et de São Paulo est que, dans le premier cas, en plus du volet d'appui aux graffiteurs, il y a un volet visant la répression des activités illégales de graffitis alors qu'à São Paulo, celui-ci n'existe pas en tant que tel. Ceci s'explique en grande partie parce que c'est la *pichação* qui est associée à la pratique illégale de graffitis à São Paulo. À Montréal, la donne est différente, car le graffiti est plus associé à l'illégalité qu'à la légalité. La ville cherche donc, tout en faisant la promotion du graffiti légal, à réduire la pratique des activités illégales de graffitis, notamment celle des tagueurs. Il existe donc une collaboration entre les responsables municipaux du programme sur les graffitis, l'unité de nettoyage et les agents communautaires du corps policier. On note néanmoins que, dans les deux villes, l'objectif est double, soit celui à la fois d'encourager les graffitis artistiques et d'enrayer les graffitis considérés comme étant des gribouillis.

Les graffiteurs sont parfois critiques par rapport à l'intervention de l'administration municipale dans la scène locale de graffiti. À Montréal, Cheeb voyait l'aide de la Ville (murs légaux et les murales subventionnées) comme une manière détournée de mettre un terme à la vitalité du graffiti à Montréal. Quant à Naes, il jugeait qu'aucune mesure prise par l'administration publique ne réussirait à venir à bout de la pratique illégale de graffitis. L'avantage principal que Naes percevait dans les programmes visant le graffiti est l'argent qui était ainsi octroyé aux graffiteurs. Les critiques en général n'étaient cependant pas très nombreuses. J'explique ceci du fait que la plupart des graffiteurs interviewés entretenaient d'excellentes relations avec la responsable du programme. À São Paulo, surtout à Santo André, les commentaires négatifs au sujet du soutien municipal étaient plus fréquents<sup>35</sup>. Le reproche principal était que le pouvoir public se servait doublement des graffiteurs : premièrement, pour mousser son capital politique et, deuxièmement, pour recouvrir les murs couverts de *pichações* par des graffitis. Ils disaient également ne pas être traités en partenaires égaux lors des négociations avec la municipalité menant à l'organisation d'événements de graffitis. Le désir de certaines têtes dirigeantes de la Macrocomissão de graffiti était de trouver un moyen pour que les graffiteurs deviennent une entité autonome de celle de la municipalité. Cette volonté

---

<sup>35</sup> Il est important de rappeler, qu'au moment du terrain, une nouvelle fonctionnaire était responsable, depuis peu de temps, du programme de graffitis.

d'indépendance des graffiteurs par rapport au pouvoir public était aussi le souhait de Vânia Ribeiro, l'initiatrice du projet municipal de graffitis. Quant aux graffiteurs de la ville de São Paulo, les reproches étaient autres : certains graffiteurs trouvaient injustes les subventions accordées à plus d'une reprise aux mêmes graffiteurs pour leur permettre d'aller à l'étranger. Binho notait également que l'obtention de l'argent de la municipalité pour les projets de graffitis demeurait difficile.

Dans les deux villes, il existe des organismes communautaires indépendants de l'administration municipale qui axent leur appui sur les jeunes, souvent considérés comme sujet à la délinquance, par une réintégration sociale via les formes d'expression associées au hip-hop. Ce type de projet est au cœur de l'agenda à la fois du *Café Graffiti* à Montréal et du *Projeto Quixote* ou du *Beco Escola* à São Paulo.

## **2. Les forces policières**

Les informations recueillies sur l'interaction entre les graffiteurs et la police sont très partielles, et ce, encore davantage dans le cas de São Paulo que dans celui de Montréal. Il m'a semblé que la perception qu'a la police des graffiteurs et par conséquent, sa manière d'interagir avec ceux-ci, s'accorde, dans une certaine mesure, avec le regard général que porte l'opinion publique sur les graffitis.

À Montréal, la pratique illégale du graffiti, qui est mal perçue par une partie significative de la population, est sanctionnée. Ceci fait en sorte que des graffiteurs, pris en flagrant délit par la police, s'attendent à recevoir une forme de peine. Durant le terrain, un groupe d'individus ayant graffité des stations de métro avait été arrêté suite à l'infiltration d'un agent dans le milieu du graffiti. Les graffiteurs montréalais craignaient le durcissement du contrôle policier à leur égard. Par ailleurs, au cours des années, la police semblait avoir raffiné sa compréhension du phénomène du graffiti hip-hop et n'associait plus celui-ci, comme au départ, aux gangs de rue. Ce sont, à présent, des agents sociocommunautaires de la police qui sont chargés de gérer le dossier graffiti et non plus la section des petits crimes.

À São Paulo, l'importante polarisation de l'opinion publique qui, d'un côté, perçoit les graffiteurs comme des artistes, embellisseurs de la ville, et les *pichadores*, comme des vandales sans valeur, semble avoir des répercussions sur la variabilité du comportement des policiers vis-à-vis les graffiteurs. Des graffiteurs paulistes m'ont souvent relaté comment, dans la situation où ils avaient été interpellés par des policiers alors qu'ils peignaient en contexte illégal, il avait suffi qu'ils expliquent qu'ils faisaient des graffitis et non des *pichações*, pour que les policiers n'entravent pas davantage leurs activités graphiques. À ce sujet, Alexandre Youssef, coordonnateur de la jeunesse à Santo André en 2003, expliquait que les policiers recevaient à présent une formation pour les sensibiliser à la différence entre le graffiti et la *pichação*. Par ailleurs, dans le cas où les policiers jugeaient que les individus graffitant de manière illicite faisaient du grabuge et non de l'art, la réprimande pouvait être assez violente.

### **3. Les entreprises privées**

Dans les deux villes, il existe des boutiques spécialisées dans le graffiti qui tiennent un inventaire de canettes aérosol (souvent importées d'Europe) et d'autres produits (principalement des vêtements et des magazines) liés au hip-hop. Ces commerces étaient tenus par des graffiteurs et il s'agissait d'espaces importants pour l'échange d'informations et la socialisation entre graffiteurs.

L'association fréquente entre certains graffiteurs (parmi les plus connus) et de grandes entreprises commerciales n'a cependant été observée qu'à São Paulo. Il est impressionnant, par exemple, de constater avec combien de multinationales Binho a collaboré (Peugeot, Citroën, Nestlé, Skoll). Le graffiti était à la mode expliquait Binho. Les grandes entreprises voyaient par l'emprunt de cette esthétique une façon de rejoindre une partie des consommateurs, particulièrement les jeunes. Un exemple de ceci est la collection de cahiers d'écoliers produits par la compagnie Spiral dont la thématique était le graffiti sous trois formes : le *piece*, le graffiti 3D et le personnage. Dans ce dernier cas, il s'agit de l'oeuvre de Binho.



Figure 142 : Les cahiers écoliers Spiral dont la thématique est le graffiti, décembre 2003.

Certains graffiteurs, comme Binho ou Speto, voyaient cette association comme avantageuse principalement parce qu'elle leur offrait des revenus leur permettant de vivre de leur art. D'autres graffiteurs, comme Ana Clara, étaient contre la commercialisation du graffiti, mode d'expression par essence subversive et opposé au système capitaliste.

À Montréal, je n'ai pas eu connaissance de telles associations entre graffiteurs et grandes entreprises privées. De plus, la récupération commerciale du graffiti hip-hop était bien moindre qu'à São Paulo.

#### **4. Les médias (principalement la presse écrite)**

Le point de vue sur le graffiti dans la presse montréalaise a changé entre les années 1990 et 2000. Si au départ, les articles abordaient principalement les mesures répressives élaborées pour contrer le graffiti, avec le temps, certains journalistes ont décrit avec plus d'exactitude ce phénomène culturel en abordant à la fois son aspect artistique, le vandalisme qu'il représentait et les coûts de nettoyage qu'il engendrait.

La presse brésilienne contribue à la construction de l'opposition entre le graffiti et la *pichação*. Une image positive est présentée des graffiteurs ainsi que des *pichadores* convertis au graffiti. Les articles à leur sujet sont souvent écrits pour rapporter la tenue d'un événement de graffiti organisé en collaboration avec des organismes publics. Les graffiteurs sont associés à une production multicolore et légale de graffiti. À l'opposé, les *pichadores* attirent l'attention des médias lorsque l'un des leurs réussit à faire une *pichação* illégalement sur une surface de grande valeur, comme le toit du théâtre national de São Paulo. Ils sont présentés comme des vandales qui causent de graves préjudices à la propreté et à la valeur immobilière des bâtiments qu'ils graffitent.

### **J. Processus de production de graffiti**

#### **1. Le graffiti et l'art**

Les graffiteurs montréalais et paulistes ont en commun de se percevoir très souvent comme des artistes. Ce statut, pour les Montréalais, implique de fonder sa pratique du graffiti sur la polyvalence (Stare), l'exploration (Cheeb et Monk.e) – notamment pour s'affranchir des

règles préétablies – et le travail de recherche (Cheeb)<sup>36</sup>. Cheeb distingue l'artiste du graphiste pour qui la pratique serait basée sur un art commercial qu'il définit comme technique et codifié. Selon lui, de nombreux graffiteurs (dont il s'exclut) sont des graphistes (et non des artistes). À São Paulo, les graffiteurs défendent l'authenticité de leur pratique artistique en la contrastant avec celle des hautes sphères de la société (médias et conservateurs d'art) jugée apocryphe (Tota et Binho). La plupart des graffiteurs montréalais et paulistes définissent l'art comme un concept ouvert.

La relation entre art et graffiti est abordée davantage par les graffiteurs paulistes que par les graffiteurs montréalais. Tota définit notamment le graffiti comme une combinaison entre l'art et la protestation. À Montréal, bien qu'une boutique de graffitis ait pour nom SubV (pour « Centre en art subversif »), la subversion au sein de la démarche artistique ne faisait pas partie des propos recueillis lors des discussions avec les graffiteurs de cette ville.

## **2. Sources d'inspiration**

J'ai recueilli des informations beaucoup plus précises au sujet des sources d'inspiration des graffiteurs montréalais que des graffiteurs paulistes.

La plupart des graffiteurs ayant servi d'influence dans le milieu du graffiti hip-hop montréalais vivaient soit à Montréal, aux États-Unis ou en Europe. Les graffiteurs new-yorkais des années 1970-1980, Keith Haring et Jean-Michel Basquiat, ainsi que le graffiteur montréalais Zilon, disciple de Haring, ne sont pas cités comme sources d'inspiration. Selon Cheeb, la raison est qu'ils seraient considérés comme faisant partie des « Beaux-Arts ». Peu d'influences extérieures au milieu du graffiti ont été citées. Cheeb fait référence à la bande dessinée alors que Monk.e mentionne les clichés d'individus (d'origines diverses), ses photos personnelles, le recueil annuel d'une exposition artistique ainsi que de son milieu ambiant – notamment des affiches publicitaires. Aucun graffiteur montréalais ne mentionne être inspiré par des éléments provenant de la culture locale québécoise ou canadienne (folklore, littérature, etc.) ou de la

---

<sup>36</sup> Pour Cheeb, l'artiste véritable est un praticien.

politique. Par ailleurs, Stare mentionne avoir à quelques occasions cherché à toucher des thèmes sociaux dans les graffitis produits avec son crew, telle la lutte des classes.

Les graffiteurs paulistes n'ont pas été aussi bavards que les graffiteurs montréalais pour évoquer leurs influences. Les premiers graffiteurs mentionnent les graffitis présentés dans le recueil *Spraycan Art*, contenant des graffitis qui proviennent des États-Unis et d'ailleurs. Pour ceux-ci, notamment Os Gêmeos, le graffiteur américain Twist, a aussi été important. Chez les graffiteurs ayant commencé par la suite les influences semblent avoir été tirées des graffiteurs locaux (comme Binho) et étrangers. Parmi ces derniers, ce sont essentiellement des graffiteurs européens qui ont une réputation internationale, notamment l'Allemand, Daim (également mentionné par les graffiteurs montréalais), dont il est question. Un graffiteur américain qui est fréquemment cité par les graffiteurs paulistes est Daze. Sa célébrité brésilienne n'est peut-être pas dissociée du fait qu'il est venu à São Paulo à quelques reprises pour faire du graffiti. Les graffiteurs paulistes étaient cependant plus nombreux à citer des sources extérieures au graffiti comme source d'inspiration, provenant de la culture brésilienne. Finalement, la *pichação*, expression graphique proche de celle du graffiti hip-hop, servait aussi d'inspiration et prenait la forme du *grapixo*. Le graffiteur, Ise, expliquait cette influence comme un choix conscient de valorisation de la culture nationale et une réaction à l'influence américaine présente dans le graffiti hip-hop.

La présence du nationalisme culturel et politique brésilien dans les thèmes abordés par les graffiteurs paulistes fait ressortir l'absence de son équivalent québécois ou canadien dans les graffitis montréalais. Par exemple, le thème du nationalisme québécois n'a jamais été abordé par les graffiteurs rencontrés, ni dans le discours, ni dans les graffitis produits. À Montréal, je n'ai d'ailleurs jamais aperçu un graffiti de style hip-hop dans lequel le drapeau du Québec ou du Canada était représenté. En bref, contrairement aux graffitis paulistes, les graffitis montréalais m'ont semblé apolitiques.



### 3. Création

C'est peut-être dans le processus de création que les voix des graffiteurs montréalais et paulistes sont le plus en harmonie. Les propos des uns et des autres se complètent et suivent une même logique.

#### a. Imitation

Dans la situation d'un graffiteur débutant, copier (« to bite » est l'expression employée par les graffiteurs anglophones) n'est pas mal perçue; il s'agit, bien au contraire, de la voie sanctionnée par les aînés. C'est autant l'avis de Cheeb, Naes, Binho que Tota. Dans une logique de continuité de l'essence du graffiti hip-hop, Naes et Binho voient tous deux l'importance pour les novices de s'inspirer des styles de graffitis traditionnels. Speto ajoute que le respect de règles strictes dans le graffiti convient bien aux adolescents qui sont, selon lui, à la recherche d'un cadre de conduite rigoureux, mais distinct de celui de l'enfance.

Tous les graffiteurs rencontrés disent avoir commencé en imitant les modèles de graffitis accessibles. Speto donne l'exemple de l'imitation minutieuse que lui et ses amis faisaient des graffitis photographiés dans le recueil *Spraycan Art* sans avoir une idée de leurs dimensions véritables.

Un élément mentionné par tous les graffiteurs montréalais (mais par aucun des graffiteurs paulistes) est la distinction importante à faire entre imitation et calque (reproduction parfaite). Un graffiteur ne reproduit pas de manière parfaite son modèle, ne serait-ce que parce qu'il en est techniquement incapable, surtout à ses débuts. De plus, l'imitation, dès le départ, prendrait davantage la forme d'une recombinaison d'un ensemble d'éléments provenant de plus d'un modèle.

## b. Affranchissement du modèle

Les graffiteurs montréalais et paulistes sont également tous d'accord pour avancer qu'avec le temps il est nécessaire d'apprendre à se détacher du modèle pour laisser davantage de place à l'exploration. Cependant, ce n'est qu'une fois que le graffiteur a pris de l'expérience qu'il peut commencer à improviser, spécifie Tota. Cheeb est du même avis : le graffiteur doit avoir ce qu'il nomme « la maturité de la canette » pour aspirer à la créativité et à l'originalité. Speto décrit ce moment comme une fête de l'expérimentation où, sans nécessairement rechercher l'innovation, le graffiteur doit mettre l'accent sur l'expression de soi et non sur la technique, pense-t-il. Monk.e évoque une idée similaire : à cette étape, en suivant une démarche introspective, le graffiteur doit mettre du sien dans le processus de création. Le développement de l'autonomie par rapport à l'opinion des autres accompagne également celui de l'individualité dans la création. L'aboutissement de cette phase mène Monk.e à valoriser davantage la qualité que la quantité des graffitis produits. Le défi pour Stare n'est plus les prouesses techniques, mais plutôt l'épuration de son style.

Monk.e est le graffiteur m'ayant donné le plus de détails sur le processus de création qu'il juge nécessaire pour faire avancer le graffiti. Il le perçoit comme le renouvellement des combinaisons possibles basé sur le mélange entre l'inspiration personnelle et les influences du milieu ambiant. L'importance de l'environnement pour comprendre la source de création est aussi mentionnée par Tota. Pour celui-ci, « rien ne sort de rien »<sup>37</sup>. La source d'inspiration proviendrait souvent d'éléments captés de manière subconsciente dans le réel. Monk.e énumère les étapes suivantes dans la création : la naissance d'une idée, l'observation sélective dans le milieu en fonction de cette idée, l'expérimentation puis les modifications<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Version originale : « Nada sai de nada ».

<sup>38</sup> Graham Wallas (Haefele 1962), explique la pensée créative en quatre phases : la préparation, l'incubation, l'illumination et la vérification. Si ce modèle a été basé sur le cas de la création chez des chercheurs scientifiques, les mêmes phases ont également été identifiées par Eindhoven et Vinacke chez les peintres. Bien qu'un ordre général entre ces phases ait été établi, les travaux de Patrick puis ceux d'Eindhoven et de Vinacke ont mis l'accent sur le fait que les phases s'entremêlent, évoluent de façon parallèle et sont continues. Patrick a notamment montré que non seulement la vérification commençait tôt, mais que de nouvelles idées pouvaient également apparaître à une étape avancée du travail de création.

On remarque que ce modèle à quatre stages peut également décrire le processus de création chez les graffiteurs montréalais et paulistes. Il s'agirait alors des stages suivants : la recherche, l'essai, la production et la vérification.

### c. L'importance du local dans la création

Cette section n'a pu être l'objet d'une comparaison, car elle se base essentiellement sur l'expérience brésilienne des graffiteurs montréalais étant donné qu'aucun graffiteur brésilien rencontré n'avait eu l'occasion de venir à Montréal (ni dans le reste du Canada).

Pour chercher à mesurer l'impact du local dans la création, j'ai demandé aux graffiteurs montréalais si un séjour prolongé à São Paulo influencerait leur production de graffitis. De leurs réponses, j'ai pu extraire un ensemble d'éléments, présents à l'échelle locale, qui aurait, effectivement, une incidence sur la création.

Voici trois principales sources d'influence et les exemples illustrant chacune de celles-ci :

1. **Les graffiteurs locaux** : la compétition et les discussions entre graffiteurs, les commentaires des pairs sur leurs propres graffitis, le rôle influent de certains graffiteurs locaux (un style régional émerge grâce à l'influence de quelques graffiteurs sur les autres graffiteurs locaux).
2. **Le matériel accessible** : la qualité, le prix et le choix de couleurs disponibles.
3. **L'expérience** (que l'on pourrait qualifier de « multisensorielle ») procurée par un milieu donné : les éléments visuels présents dans le milieu, notamment ceux associés au graffiti hip-hop

### d. Innovations dans le graffiti

#### Diffusion

Les graffiteurs montréalais, Cheeb et Stare, ont évoqué l'introduction, au niveau local, de deux nouveaux types de graphisme dans le graffiti hip-hop : le style 3D et les lettres roulées. Dans chacun des cas, le milieu du graffiti montréalais aurait montré une réticence initiale à accepter la légitimité de ces nouvelles formes graphiques au sein du graffiti hip-hop. La résistance a cependant, par la suite, cédé la place à un large engouement des graffiteurs locaux pour ces styles. Cheeb mentionne aussi le cas d'une innovation dans le style 3D qui se transforme grâce à sa popularité en technique de base.

Comment expliquer que je n'aie recueilli aucune information à ce sujet parmi les graffiteurs paulistes? Tel que mentionné au préalable, les propos des graffiteurs portant sur des aspects techniques du graffiti étaient rares. De plus, la distinction entre l'ancien et le récent ne semblait pas avoir la même importance ou être aussi clairement définie à São Paulo qu'à Montréal. En raison de cette manière possiblement moins tranchée d'envisager le lien entre l'ancien et le récent, il se peut que la résistance à l'innovation ne soit pas aussi marquée à São Paulo qu'à Montréal.

### Limites

Autant les paramètres bien définis et l'importance du lettrage facilitent l'accès à la pratique du graffiti hip-hop à un grand nombre de jeunes – et est ainsi un mode d'expression « démocratique » – autant ces règles et le lettrage limitent les innovations possibles dans le graffiti hip-hop. Pour déjouer ces obstacles et permettre le développement d'une voie personnelle, une partie des graffiteurs s'éloignent du lettrage et optent plutôt pour des formes graphiques plus abstraites ou iconographiques. Ce phénomène m'a semblé plus important à São Paulo qu'à Montréal où le lettrage demeure plus prédominant.

Une voie possible dans la création pour échapper aux balises du graffiti hip-hop est de plonger dans un autre champ artistique. C'est, par exemple, le cas de Cheeb qui, depuis mon terrain, a arrêté de graffiter et s'investit entièrement dans les films d'animation.

## **K. Le graffiti mondialisé**

L'ensemble des graffitis d'une localité possède-t-il des caractéristiques propres qui le rende unique? J'ai posé systématiquement à mes informateurs montréalais et paulistes cette question centrale à ma recherche. À chaque fois, la réponse initiale était que les différences étaient perceptibles aux sens, mais très difficiles à résumer en mots. Les graffiteurs craignaient aussi par l'exercice de généralisation de ne pas évoquer à sa juste valeur la variété des formes de graffitis présentes dans chacune des villes.

J'ai notamment interrogé les graffiteurs montréalais ayant participé à l'événement de graffitis à Santo André sur les différences et similitudes dans l'ensemble de la production de graffitis hip-hop de Montréal et de São Paulo.

## 1. Comparaison entre le graffiti montréalais et pauliste du point de vue des graffiteurs montréalais

Cette section existe en version intégrale dans le chapitre IV. Je me limiterai ici à en résumer son contenu dans un tableau

### a. Différences

**Tableau 1 : Tableau comparatif**

Éléments comparés	Graffitis montréalais	Graffitis paulistes
Supériorité générale	+	
Américanité	+	
Diversité des couleurs	+	
Discrétion des couleurs	+	
Type de couleurs	Froides Sombres	Arc-en-ciel, vives, pastel
Compréhension des couleurs		-
Exécution minutieuse	+	
Construction du lettrage		- Manque de construction
Liberté vis-à-vis la tradition du graffiti hip-hop		+
Liberté dans la mise en page		+ Composition plus éclatée
Ouverture d'esprit dans la diversité du matériel employé		+
Attitude passionnée		+
Frénésie de la scène locale		+

## **b. Similarités**

Il est important de souligner que malgré de nombreuses différences repérées, les graffiteurs québécois ont trouvé de grandes affinités avec les graffiteurs brésiliens spécialisés dans les mêmes styles de graffitis qu'eux. Au-delà des distinctions locales, le graffiti est un langage universel, pense Naes. Monk.e avoue avoir même été déçu de constater combien les graffitis paulistes étaient proches du graffiti hip-hop standard. Cheeb pense que pour qu'une production nationale puisse émerger, il faudrait que des graffiteurs se retrouvent pris dans une enclave coupée du reste du monde pour une longue période de temps. Ainsi, les échanges d'information entre villes et pays empêchent les graffitis d'un endroit donné d'être entièrement distincts de ceux d'ailleurs.

## **2. Styles planétaires et leurs dérivés locaux à Montréal et à São Paulo**

Les réponses données au sujet des liens entre le graffiti hip-hop à l'échelle locale et à l'échelle mondiale étaient plus détaillées chez les graffiteurs montréalais (Naes, Cheeb, Stare et Monk.e) que chez les graffiteurs paulistes (à part Binho). J'explique ce débalancement par deux éléments. Le premier est l'accès plus facile qu'ont les graffiteurs montréalais, en comparaison aux graffiteurs paulistes, à l'information provenant d'ailleurs. Le deuxième est celui de la compréhension de l'anglais, langue principale de communication dans le milieu du graffiti hip-hop international, comprise beaucoup plus fréquemment par les graffiteurs montréalais que par les graffiteurs paulistes.

Les propos des graffiteurs montréalais et ceux de Binho permettent de donner un certain aperçu du fonctionnement du flot d'informations circulant entre graffiteurs à l'échelle mondiale. Contrairement à ce que pourrait laisser croire le concept de l'américanisation de la culture mondiale, les États-Unis ne constituent pas le seul pôle d'influence dans le graffiti hip-hop. Il en existerait plusieurs ayant chacun une spécialisation dans une forme particulière de graffitis. Ainsi, l'Allemagne serait associée au style 3D, la France au lettrage structuré, les États-Unis à une esthétique plus clinquante. Pour les graffitis sur trains, il existerait deux écoles : l'européenne ainsi que celle du Midwest américain alors que pour un style traditionnel ainsi que

pour le style *wildstyle*, c'est du côté de New York qu'il faudrait regarder. Ce serait donc à partir de ces grands pôles d'influences que se déclinent les variantes caractérisant les autres centres de graffiti hip-hop. À Montréal, il s'agirait d'une combinaison du style français (par l'attention à la structure de la lettre) et du style new-yorkais (par l'intérêt pour le *wildstyle*).

À cette cartographie mondiale des pôles d'influence dans le graffiti hip-hop, Binho ajoute l'élément suivant : parmi les graffiteurs d'une même localité, certains trouvent leur inspiration dans les différents styles traditionnels du graffiti hip-hop alors que les autres s'imprègnent davantage de sources personnelles ou de références provenant de la culture régionale ou nationale. Cette deuxième voie me semble néanmoins être plus fréquemment choisie par les graffiteurs paulistes que les graffiteurs montréalais. Bien que Binho perçoive qu'une partie des graffiteurs adhère aux styles traditionnels du graffiti hip-hop – comme c'est son cas –, il attribue néanmoins au graffiti brésilien des caractéristiques qui lui sont propres. D'après Binho, le graffiti brésilien est autonome de celui d'ailleurs, notamment par l'importance du marché national pour les produits liés au hip-hop. La particularité du graffiti hip-hop brésilien, selon l'avis de Dimi ainsi que de celui de Tristan Manco et Caleb Neelon (2005) est l'ouverture du genre aux influences diverses. Dimi évoque la métaphore de la salade tropicale pour caractériser la version locale du graffiti hip-hop, alors que Manco et Neelon décrivent celui-ci comme souple et ouvert à diverses formes d'expression, tel le folklore brésilien.

## **L. En somme**

Il ressort de cette comparaison exhaustive de nombreux points de convergence entre le graffiti montréalais et pauliste, mais également des écarts appréciables entre ceux-ci. Voici un résumé des principales ressemblances et différences identifiées.

## 1. Les ressemblances

Une unité mondiale dans le graffiti hip-hop est identifiable au niveau de l'esthétique générale des lettrages, tant pour les tags, les *throw-ups* que les *pieces*. Dans un même ordre d'idée, le graffiti hip-hop est selon le graffiteur Naes, « un langage universel »<sup>39</sup> qui permet aux graffiteurs de toute origine confondue de se comprendre lorsqu'il est question de leur pratique.

Les graffiteurs partagent aussi un même objectif prioritaire : celui d'obtenir de leurs pairs une reconnaissance pour leur talent graphique ainsi que pour un comportement qui allie certaines qualités, dont la témérité et le respect des anciens. À la fois à Montréal comme à São Paulo, c'est la scène locale, soit celle dans laquelle l'expérience du graffiteur est ancrée, qui joue le rôle le plus important dans le développement de celui-ci.

Finalement, il existe de nombreuses résonances entre les graffiteurs montréalais et paulistes au niveau de l'apprentissage et de la création compris dans le processus de production de graffitis. Le cheminement général est le suivant. Au départ, le graffiteur s'appuie sur l'imitation de modèles pour apprendre à maîtriser les bases du graffiti. Cependant, plus il gagne en expérience, plus il doit chercher à se détacher de ces modèles pour développer un style qui lui est personnel.

## 2. Les différences

L'existence de la *pichação* à São Paulo et non à Montréal est une différence significative qui a des répercussions importantes sur le graffiti hip-hop pauliste; les deux principales sont les suivantes. La première est l'existence dans le graffiti pauliste d'une forme graphique – unique au Brésil – qui se veut une fusion entre la *pichação* et le graffiti, du nom de *grapixo*. La deuxième touche le statut du graffiteur dans sa société. À Montréal, le graffiteur est très souvent perçu comme un vandale et pour une certaine partie du public – souvent les plus jeunes générations – il est un artiste. À São Paulo, par contraste avec le *pichador*, associé au

---

<sup>39</sup> Voici le contexte dans lequel Naes emploie cette expression : « Moi, je trouve que le graf, c'est comme un langage universel. Que tu sois n'importe où, si tu fais du graf, tu vas rencontrer des graffeurs pis tu vas te comprendre. Je pense que c'est ça qui peut lier tout ça ».



vandalisme, le graffiteur représente le côté artistique de l'expression graphique produite dans les rues de la ville.

Il existe également deux différences importantes ayant trait aux formes principales de graffitis retrouvées dans chacune des villes.

La première est celle de la proportion divergente entre les graffitis de lettrage et ceux de personnages. Les *pieces* composés de lettrages ou de formes (style *3D*) occupent une place prépondérante dans la scène montréalaise. Les graffitis de personnages existent aussi, mais sont secondaires par rapport au lettrage. Un exemple de ceci est la murale peinte par les sept graffiteurs québécois<sup>40</sup> à la *Mostra* de Santo André. Celle-ci était composée uniquement de *pieces*; aucun des graffiteurs n'a peint un personnage. À São Paulo, bien que les *pieces* soient la spécialité de nombreux graffiteurs, la proportion entre les *pieces* (ou *letras*) et les *personagens* est beaucoup plus semblable qu'à Montréal.

Les graffitis peints sur les trains constituent une deuxième différence. À Montréal, ceux-ci sont importants et se font principalement sur les trains de marchandises. À São Paulo, j'ai aperçu des graffitis sur des trains de banlieue, mais cette production n'a jamais été abordée par les graffiteurs paulistes au cours des conversations que j'ai eues avec eux. La place secondaire que les graffitis sur trains semblent avoir à São Paulo est renforcée par les informations écrites à ce sujet par Tristan Manco: « Graffiti in trains was a *piece* of the hip-hop puzzle that never quite caught on in Brazil » (2005 : 44).

Certaines différences également identifiables relèvent de l'apparence des graffitis, soit le choix des couleurs (celles-ci sont plus sombres à Montréal et plus vives à São Paulo) et du matériel utilisé (essentiellement de la peinture aérosol à Montréal alors qu'à São Paulo, il s'agit d'un mélange de peinture aérosol et latex).

Il existe aussi des différences dans les thématiques abordées. Les graffiteurs paulistes s'inspirent, par exemple, de thèmes folkloriques, ce dont je n'ai trouvé aucun exemple chez les graffiteurs montréalais. Par ailleurs, il m'a semblé que ces derniers évoquent dans leurs graffitis

---

<sup>40</sup> Les deux filles incluses dans le groupe, une était une artiste et l'autre une muraliste, ont peint un fond texturé.

un imaginaire, proche de la « science-fiction », souvent sanglant, beaucoup moins répandu dans les productions des graffiteurs paulistes.

Sous certains aspects, la manière d'entrevoir l'acte de production et de création m'a aussi paru distincte entre ces deux ensembles de graffiteurs. À Montréal, la technique était mise de l'avant, alors qu'à São Paulo, c'était plutôt l'importance de s'exprimer qui était prioritaire. Par conséquent, dans la création, les libertés prises vis-à-vis le modèle traditionnel du graffiti hip-hop étaient supérieures à São Paulo qu'à Montréal.

## **M. Réflexions sur l'américanisation et l'uniformisation de la culture**

À la lumière de ces résultats décrivant et contrastant le graffiti hip-hop montréalais et pauliste, que peut-on conclure sur le phénomène de l'américanisation de la culture dans ces deux villes ainsi que sur l'uniformisation culturelle pouvant en découler?

À un niveau général, l'unité esthétique transfrontalière du graffiti hip-hop est indéniable. Comme il s'agit d'une expression graphique d'origine américaine, on peut donc y voir un signe, difficilement contestable, d'américanisation de la culture. Cette position doit cependant être nuancée par l'emprise du local dans le développement d'un élément culturel, car aux références américaines, s'ajoutent rapidement celles provenant du lieu même où est pratiqué le graffiti hip-hop. Ce mélange permet aux graffitis d'une localité de développer leur originalité et de devenir une référence distincte de celle ayant été l'objet de l'appropriation au départ.

Ainsi, plus de vingt ans après que le graffiti hip-hop ait commencé à être pratiqué à l'extérieur des États-Unis, au sein de cette expression graphique, on ne peut plus uniquement parler de références américaines, mais aussi de références provenant d'autres pays, comme de l'Allemagne ou de la France. Il existe donc plus d'un pôle d'influence.

Il ne s'agit pas, cependant, d'un flux d'influences circulant également entre toutes les localités. La circulation des informations et les pôles d'influences épousent plutôt les dynamiques de la géopolitique mondiale. Ainsi, les pôles d'influences principaux proviennent

des pays les plus riches et puissants et c'est vers ceux-ci que sont dirigés les réseaux d'échange. Par exemple, alors qu'à la fois des graffiteurs montréalais et paulistes peuvent nommer au moins un graffiteur allemand (tous connaissent le graffiteur Daim), aucun graffiteur montréalais (ou canadien) n'était cité comme référence par un graffiteur pauliste. Inversement, aucun graffiteur pauliste (ou brésilien) n'était un modèle pour un graffiteur montréalais<sup>41</sup>.

Une réflexion sur la possible uniformisation culturelle découlant de la mondialisation est connexe aux propos tenus sur l'américanisation. Les résultats de l'étude comparative abordée dans cette thèse montrent que l'appropriation entraîne la production du similaire, mais fait aussi émerger la différence. Tel que l'explique Binho lorsqu'interrogé sur l'avenir du graffiti hip-hop, quelque soit le pays ou la localité, certains individus s'épanouiront dans une pratique proche du modèle traditionnel alors que d'autres s'éloigneront davantage de celui-ci pour créer un style plus personnel ou proche des références provenant de leur milieu de vie.

---

<sup>41</sup> Il faut cependant mentionner que Os Gêmeos étaient connus (il s'agissait des seuls) des graffiteurs montréalais avant leur départ pour Santo André.

## Chapitre VII. **Retour sur l'appropriation**

Qu'est-ce que la comparaison antérieurement décrite nous amène à comprendre sur le processus de l'appropriation?

Dans un premier temps, en écho aux points de vue différents adoptés par les approches classique, romantique et postmoderne sur la façon de concevoir l'originalité et par conséquent l'imitation (cf. Chapitre I), on peut dire que les graffiteurs hip-hop appartiennent aux trois écoles à la fois. Tout d'abord, ils ressemblent aux Classiques par le fait que comme ceux-ci l'acte de création dans le graffiti hip-hop repose sur l'interprétation d'un modèle initial. C'est ce qui explique, par exemple, l'homogénéité des styles de lettrage du graffiti hip-hop au niveau mondial. Deuxièmement, du fait que le graffiti hip-hop soit basé sur l'écriture d'un pseudonyme, on peut considérer les graffiteurs semblables aux Romantiques dans leur recherche d'une expression individuelle. De plus, l'introspection proposée par les Romantiques, en tant que moyen d'atteindre une production originale, est aussi employée aux mêmes fins par les graffiteurs expérimentés. Troisièmement, il est également possible d'associer le graffiti hip-hop à l'approche postmoderne par le fait que les graffiteurs hip-hop suggèrent – certains plus directement que d'autres – par leurs tags et graffitis autopromotionnels, un pastiche de la publicité commerciale.

Dans un deuxième temps, les trois constatations suivantes s'imposent. La première est que l'apprentissage et le développement du processus créateur – basés sur l'imitation, l'exploration et la recombinaison – suivent une même logique parmi les graffiteurs montréalais et paulistes. La seconde est que le graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo est suffisamment similaire pour faire partie d'une même catégorie transfrontalière de graffitis. La troisième est que le graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo est néanmoins également assez différent dans chacune des villes pour former une unité distincte possédant des caractéristiques qui lui sont propres.

De façon générale – autant au niveau du sens que de la forme –, le graffiti hip-hop demeure le même. Par ailleurs, dans le particulier, les déviations sont nombreuses. Tel que mentionné dans le chapitre I, je propose de comprendre celles-ci comme le résultat du rôle actif joué par l'individu : l'appropriation ne repose pas sur la réplication mécanique, mais plutôt sur l'apprentissage et la création. L'analyse de l'appropriation ne peut cependant pas se faire uniquement à un niveau individuel puisque, dans chaque localité, il existe une cohésion suffisamment importante entre les appropriations personnelles pour permettre également d'entrevoir l'appropriation au niveau collectif.

De ces observations, il est donc possible de tirer quelques conclusions sur la porosité existant entre l'individu et son milieu et sur l'importance de celle-ci pour comprendre l'appropriation à un niveau « macro ». Pour ce faire, je proposerai un modèle qui s'appuie sur les résultats obtenus dans ma recherche et qui décrit le rôle joué par certains facteurs contextuels dans l'orientation prise par la pratique du graffiti hip-hop dans chacune des villes. Ce modèle est basé sur une triade qui cherche à refléter l'expérience d'être graffiteur.

La première entité est celle des diverses **perceptions** véhiculées dans l'espace public au sujet des graffiteurs, soit celles des spécialistes (universitaires et artistes) en graffiti, de l'administration municipale, de la police, des médias et de l'opinion publique. Il va de soi que les perspectives de ces différents groupes sont concomitantes et ne peuvent être pensées séparément les unes des autres.

La deuxième entité est celle de l'**idéal** que le graffiteur cherche à atteindre dans sa pratique. Ce que j'entends par « idéal » est le sens fondamental que le graffiteur donne au graffiti hip-hop, c'est-à-dire les objectifs visés par les graffiteurs dans leur pratique. Mentionnons que cette deuxième entité est influencée par la première (et vice versa).

Troisièmement, l'expérience du graffiteur est contingente des **moyens** qui lui sont accessibles pour atteindre son idéal. Les paramètres dont il est question sont les programmes de l'administration municipale et les organismes publics et privés qui soutiennent le graffiti; l'agenda des forces de l'ordre; les facteurs économiques (liés notamment aux facteurs géopolitiques) tels le pouvoir d'achat et le marché national; le bagage culturel (la langue et les

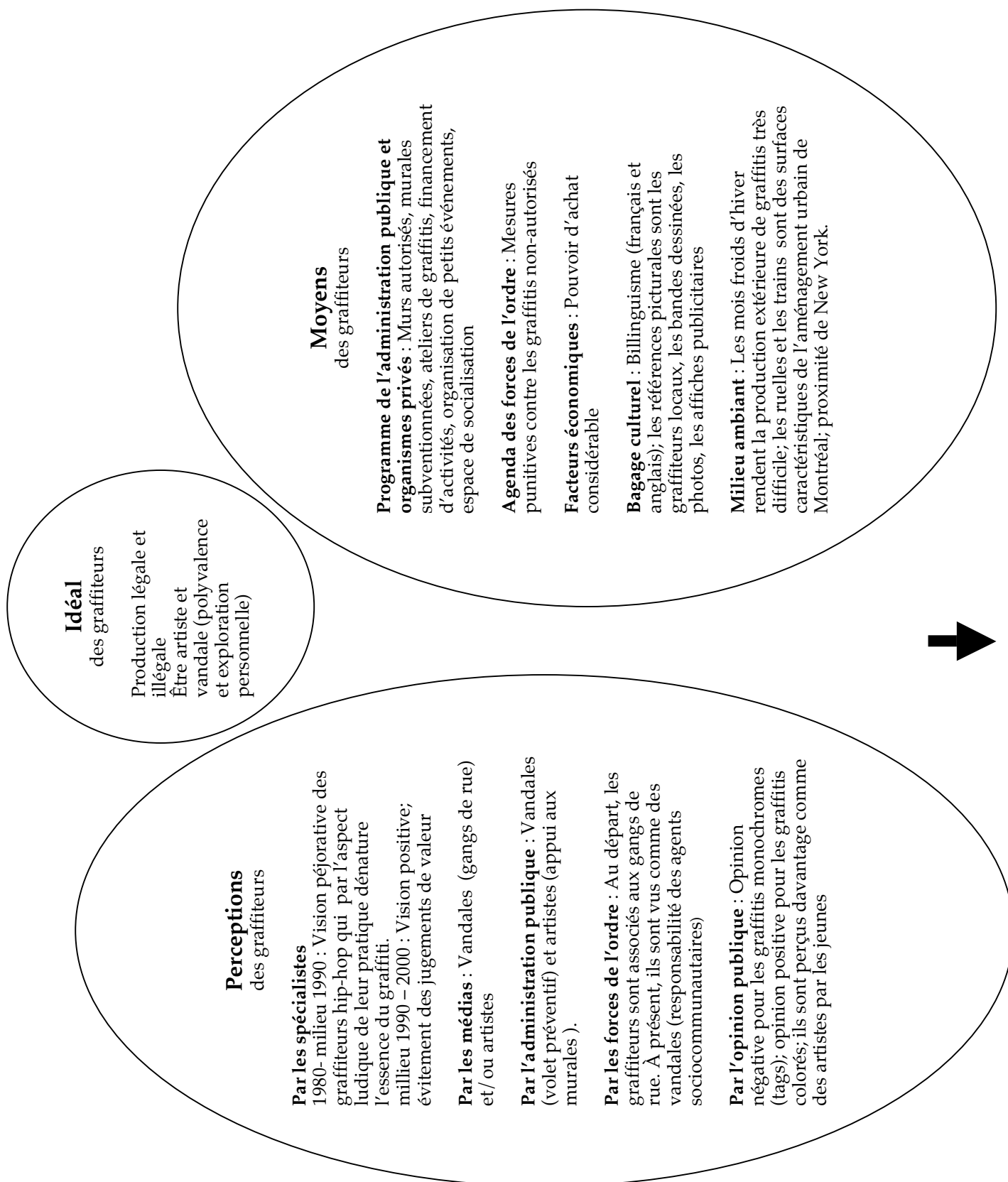
connaissances picturales<sup>1</sup>) ainsi que le milieu ambiant (climat, localisation géographique et aménagement urbain). Les paramètres locaux qui sont décrits dans cette triade ont des conséquences sur quatre composantes essentielles de la pratique du graffiti hip-hop : les **espaces** occupés, le **matériel** employé, l'**information** acquise et la **production** générée.

Afin de donner au lecteur une vue d'ensemble du modèle, celui-ci sera présenté dans les pages suivantes sous forme de schéma. Pour davantage de détails sur son contenu, veuillez vous référer à l'Annexe 3.

---

<sup>1</sup> Je n'ai pas abordé de manière systématique les influences picturales (notamment celles des bandes dessinées) des graffiteurs.

Figure 143 : Les graffiteurs montréalais



## Espaces

(Idéal, programmes publics et privés, agenda des forces de l'ordre, milieu ambiant)

L'administration publique exerce un contrôle partiel sur les espaces occupés par les graffiteurs grâce aux murs autorisés et aux murales subventionnées.

L'illégalité dans le graffiti hip-hop à Montréal demeure une partie importante de la pratique. Les graffitis continuent de se faire sur des surfaces non autorisées. Pour minimiser l'emprise du contrôle policier, ces graffitis sont faits soit le plus rapidement possible (tags et throw-ups), ou soit dans des espaces moins contrôlés (usine désaffectée, pylônes de béton sous un passage surélevé d'une voie rapide).

Deux surfaces fréquemment graffitées sont les ruelles et les trains.

## Matériel

(Idéal, facteurs économiques)

Les graffiteurs ont accès assez facilement à de la peinture aérosol de bonne qualité.

Les graffiteurs rencontrés avaient les moyens de s'acheter des cannettes. Ils en obtenaient également grâce à des contrats avec des particuliers ou avec la municipalité.

Voler de la peinture est un défi que les graffiteurs tentent de relever. Il ne s'agit cependant pas de la manière principale par laquelle ils obtiennent leur matériel.

## Information

(Bagage culturel - langue, moyens économiques, milieu ambiant)

Le bilinguisme (français et anglais) des graffiteurs permet à ceux-ci de comprendre l'information sur le graffiti hip-hop provenant des pays francophones, anglophones (particulièrement les États-Unis) ainsi que de pays étrangers ayant traduit l'information en anglais.

La proximité géographique de New York et la part de marché importante prise par les produits américains de graffiti hip-hop donnent aux graffiteurs montréalais un accès facile au modèle américain.

Les graffiteurs montréalais francophones sont aussi exposés au modèle de graffiti hip-hop français via les magazines français et la venue à Montréal, de graffiteurs français. Il existe aussi la possibilité pour les graffiteurs montréalais d'aller en France.

Les graffiteurs montréalais s'inspirent de d'autres graffiteurs locaux, souvent de la génération qui les précède.

## Production

(Idéal, programmes publics et privés, agenda des forces de l'ordre, milieu ambiant)

Production à la fois légale et illégale

Inclusion du graffiti hip-hop dans les structures légales de la société grâce aux projets municipaux ou individuels.

L'autonomie des graffiteurs vis-à-vis ces structures demeure néanmoins importantes.

Le plus grand événement annuel de graffiti hip-hop (Under Pressure) est organisé par deux graffiteurs et non par la municipalité.

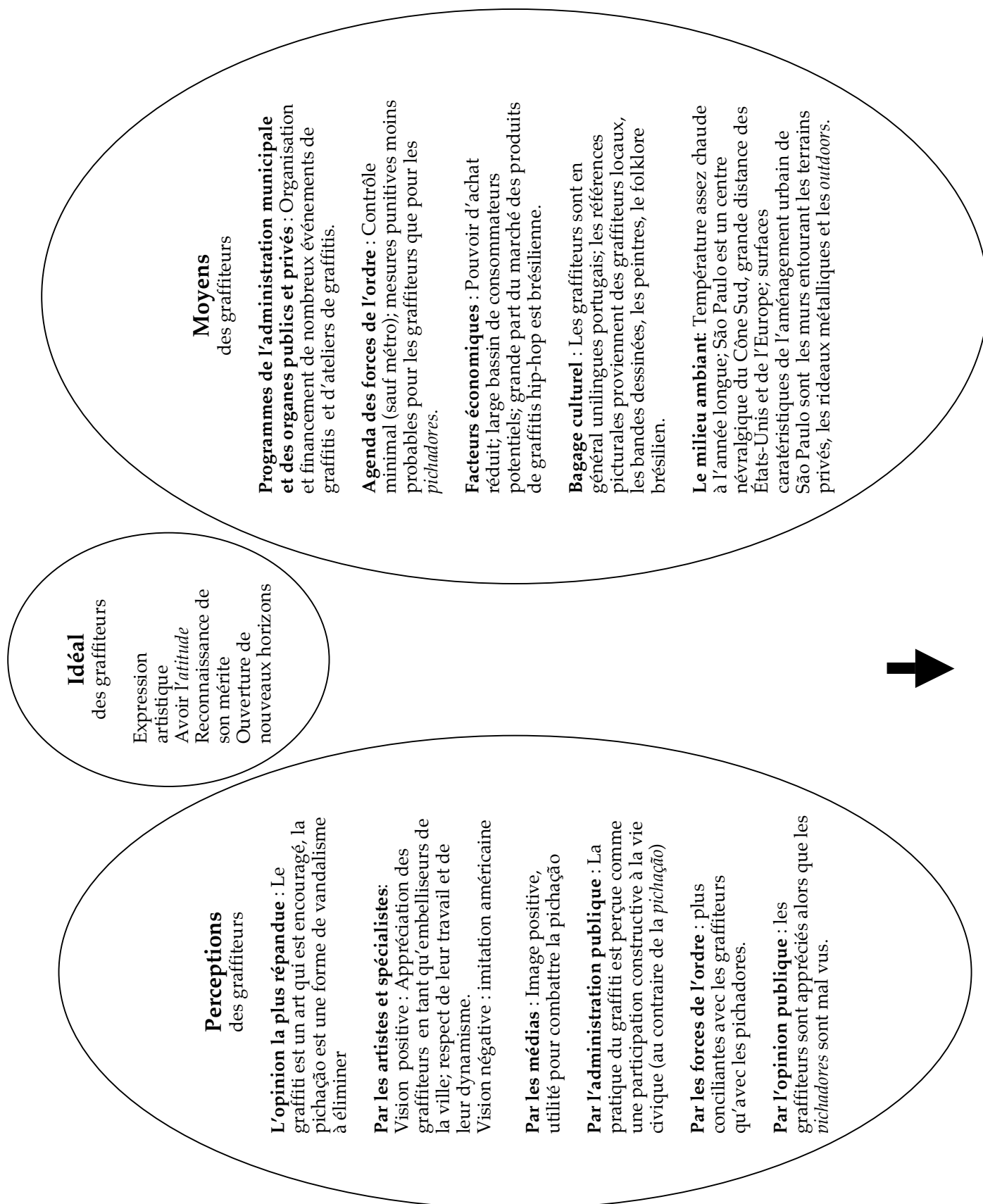
Dans leur production illégale, les graffiteurs jouent « au chat et à la souris » avec les forces de l'ordre dont ils craignent les mesures punitives

Le rythme de production est coupé chaque année par la saison hivernale

La collaboration avec la municipalité ou avec des organismes communautaires peut permettre à un graffiteur d'être salarié.



Figure 144 : Les graffiteurs paulistes



## Espaces

(Idéal, programmes publics et privés, agenda des forces de l'ordre, milieu ambiant)

L'administration publique et les organes privés contrôlent en partie l'espace graffitié grâce à l'organisation fréquente d'événements où les graffeurs peignent des *panéis*.

Dans de nombreux espaces non autorisés, il y a peu de contrôle exercé par les forces de l'ordre (à part pour des lieux comme le métro). De plus, la tolérance des policiers pour des formes graphiques peintes dans des espaces non autorisés est plus grande dans le cas de graffitis colorés, jugés artistiques, que pour des *pichações*, perçus comme des gribouillis.

Certaines surfaces graffitiées propres à São Paulo (en contraste avec Montréal) sont les rideaux métalliques et les *outdoors*.

## Matériel

(facteurs économiques)

Le pouvoir d'achat limité qu'ont les graffeurs paulistes a deux conséquences sur le matériel utilisé pour peindre :

1. La peinture aérosol employée est de qualité médiocre.
2. La peinture latex (en plus de la peinture aérosol) est utilisée pour le fond. Cet emploi a amené les graffeurs paulistes à développer une expertise dans la technique des dégradés de couleurs faits à l'aide d'un petit rouleau (*rolinho*).

## Information

(Bagage culturel - langue, graffeurs locaux-, moyens économiques, milieu ambiant - localisation géographique)

L'information assimilée par les graffeurs paulistes est essentiellement en portugais pour les raisons suivantes :

1. Les graffeurs sont, pour la plupart, unilingues portugais.
2. Les produits de graffitis hip-hop disponibles proviennent majoritairement du Brésil.
3. Les déplacements des graffeurs à l'extérieur du Brésil sont rares
4. La distance géographique des États-Unis limite l'accès au modèle américain de graffiti hip-hop

La proximité géographique des autres pays du Cône Sud (particulièrement le Chili) favorise les échanges entre les graffeurs paulistes et ceux de ces pays.

Les graffeurs paulistes s'inspirent aussi de d'autres graffeurs locaux ou de la culture brésilienne (thématiques sociales ou culturelles).

## Production

(Idéal, programmes publics et privés, agenda des forces de l'ordre, milieu ambiant)

Dans le graffiti hip-hop pauliste, l'accent est mis sur l'aspect artistique.

Les rapports soutenus entre la municipalité (et quelques organes privés) et les graffeurs participants à leurs projets a entraîné pour ceux-ci les conséquences suivantes : (1) une solidarité entre graffeurs, (2) une méfiance vis-à-vis certains acteurs dirigeant ces projets, (3) la possibilité de vivre du graffiti, notamment grâce aux ateliers donnés de graffitis, (4) une imposition sporadique des thématiques explorées dans les graffitis de panéis.

Le fait que les policiers se montrent souvent cléments vis-à-vis les graffeurs qui font des productions colorées dans de nombreux espaces non autorisés permet à ceux-ci de peindre assez librement dans la ville.

Le climat assure aux graffeurs une production continue tout au long de l'année.

## 1. Discussion de l'incidence du milieu sur la déviance des graffiteurs

Les deux cas étudiés de l'appropriation du graffiti hip-hop semblent montrer qu'il est possible d'établir un lien entre, d'un côté, les perceptions du graffiteur présentes dans l'espace public, les programmes municipaux ainsi que l'agenda des forces de l'ordre et de l'autre côté, l'importance accordée aux activités illégales de graffiti pour les graffiteurs locaux. Voici, de manière schématique, les résultats trouvés à Montréal et à São Paulo.

À Montréal, les graffiteurs sont associés aux tags autant (et même davantage) qu'aux *pieces* et aux murales. L'opinion des divers acteurs oscille entre considérer le graffiti comme une forme de vandalisme (avis très répandu) ou d'art (avis moins courant mais néanmoins existant, surtout chez les jeunes). Les programmes de la municipalité reflètent cette double perspective. Pour sa part, la police cherche à enrayer les activités illégales des graffiteurs. Quant aux graffiteurs montréalais, ceux-ci associent à la fois le graffiti à l'art (pour la plupart d'entre eux) ainsi qu'à des formes de graffiti produites illégalement, notamment celles peintes sur les trains ou les lettres roulées. En bref, pour ceux-ci, être artistes n'exclue pas être vandales, les deux vont plutôt de paire.

À São Paulo, les graffiteurs sont associés aux graffiti polychromes; ce sont les *pichadores* qui sont les auteurs des formes graphiques monochromes présentes sur les murs de la ville. Les graffiteurs sont des artistes (de seconde catégorie pour certains, mais néanmoins des artistes) et non des vandales. L'appui municipal est construit selon cette perspective. C'est aussi ce point de vue qui semble guider les réactions des forces de l'ordre dans leurs interactions avec les graffiteurs. Pour leur part, les graffiteurs se perçoivent principalement comme des artistes et leur objectif est très souvent l'expression artistique. Ils font rarement état de leurs activités illégales de graffiti ou d'un statut de hors-la-loi bien qu'ils valorisent l'audace, à laquelle ils font référence par l'expression *atitude*.

Peut-on conclure de cette différence que la pratique des graffiteurs montréalais comprend une part plus importante d'activités illégales que celle des graffiteurs paulistes? On ne peut répondre à cette question sans auparavant tenir compte des deux sous-questions

suivantes. Il y a-t-il un décalage entre le discours et la pratique dans ces deux groupes de graffiteurs? Les graffiteurs choisis dans cette étude sont-ils représentatifs de l'ensemble des graffiteurs de ces deux localités?

À Montréal, l'importance du modèle américain, particulièrement celui de New York – caractérisé par la valorisation de l'illégalité (Brewer 1992) – amène peut-être les graffiteurs à accentuer, au niveau du discours, l'aspect illicite de leur pratique et à minimiser son volet légal. À São Paulo, il est possible que ce soit plutôt la situation inverse qui se produise du fait que les graffiteurs soient si couramment associés à des artistes « aux œuvres qui embellissent la ville », comme le disait la chanteuse rock Rita Lee. Pour se conformer à l'image véhiculée à leur sujet, on peut émettre l'hypothèse que les graffiteurs paulistes accentuent, dans leur discours, leur production légale de murales et minimisent leurs activités illégales de *bombardeiro*. Du fait que les graffiteurs paulistes puissent faire des graffitis sur de nombreuses surfaces non autorisées sans craindre la répression policière, il est également concevable que la frontière entre leurs activités légales et illégales ne soit pas aussi clairement définie que dans le cas des graffiteurs montréalais. L'aspect légal ou illégal de l'acte de graffiter serait donc possiblement un paramètre d'importance moindre pour les graffiteurs paulistes que pour les graffiteurs montréalais et ne serait donc pas systématiquement mentionné par les graffiteurs paulistes lorsqu'ils font référence à leur pratique du graffiti.

À ces hypothèses, qui cherchent à mettre en perspective le discours des informateurs, il faut aussi ajouter la possibilité que les graffiteurs interviewés ne soient pas entièrement représentatifs de l'ensemble des graffiteurs dans chaque localité. Il est donc possible qu'en choisissant d'autres graffiteurs montréalais et paulistes les perspectives énoncées aient été différentes. À Montréal, aurais-je pu fonder mon étude sur des graffiteurs qui limitaient leur pratique du graffiti à des activités légales? Cela est possible, mais me semble peu probable, car je n'ai rencontré aucun graffiteur montréalais ayant ce profil. Tous les graffiteurs fréquentés semblaient partager leurs activités entre les graffitis légaux et illégaux. Et qu'en est-il de São Paulo? Le clivage entre la pratique légale et illégale m'a semblé plus important qu'à Montréal. À un pôle, il y avait les *pichadores*, dont la pratique était entièrement illégale et, à l'autre extrémité, on retrouvait des graffiteurs dont la majorité des activités se déroulaient dans le

cadre de projets municipaux. J'ai cependant rencontré des graffiteurs, à mi-chemin entre ces deux positions, qui valorisaient autant le *bombardeiro* que les graffitis de *panéis*. Il s'agissait soit d'anciens *pichadores* ou de graffiteurs d'expérience, comme les Gêmeos, qui, pour des raisons relevant notamment du désir de valorisation d'un graffiti authentiquement brésilien, cherchaient à se rapprocher de l'essence des *pichadores*. Cette catégorie de graffiteurs m'a cependant semblé minoritaire par rapport à celle se rattachant plutôt au second pôle, caractérisé par la participation fréquente aux activités municipales. Ces réserves ayant été émises, un certain poids doit être accordé aux deux éléments suivants.

Le premier est la pratique très répandue du *painel* à São Paulo. La profusion des événements légaux permettant aux graffiteurs de peindre individuellement un *painel* fait en sorte que de nombreux graffiteurs peignent très fréquemment dans un tel contexte et deviennent, comme le décrit Ise, des *graffiteiros de panéis*. Certains de ceux-ci collaborent étroitement avec la municipalité et jouent un rôle influent parmi les autres graffiteurs. C'était, notamment, à Santo André, le cas de Tota et d'Ana Clara. Pour ces graffiteurs, l'illégalité ne semblait pas faire partie (ou peu) de leur pratique de graffitis. Dingos, un graffiteur très impliqué dans les projets de graffitis d'Osasco, ville de la périphérie de São Paulo, m'a avoué qu'il s'abstenait de peindre illégalement pour éviter d'avoir des ennuis avec la police et risquer de perdre son emploi à la municipalité. À Montréal, les événements de graffitis n'étaient pas assez nombreux pour qu'une telle pratique devienne l'activité principale des graffiteurs rencontrés. Ceux-ci participaient aux programmes de la Ville, mais conservaient néanmoins une certaine autonomie vis-à-vis ceux-ci. Ceci s'appliquait même à ceux qui collaboraient étroitement avec la municipalité, comme Stare, Naes ou Monk.e, mais qui demeuraient actifs au niveau illégal.

Le deuxième élément découle du premier. J'ai repéré des éléments associant chacun des graffiteurs montréalais interviewés à des pratiques illégales de graffitis, ce qui n'était pas le cas pour les graffiteurs paulistes fréquentés. Tout en marquant sa présence à Montréal par de nombreuses murales produites légalement, un œil averti reconnaît les tags, *throw-ups* et lettres roulées de Stare dans plusieurs espaces distincts de la ville, notamment rue Ontario entre les rues Berri et Papineau. Naes, pour sa part, est demeuré tout au long de sa carrière de graffiteur

un adepte du tag. Peindre sur des wagons de trains (activité implicitement illégale à Montréal) fait aussi partie de son expérience d'être graffiteur ainsi que de celle de Cheeb et de Monk.e. À São Paulo, aucun des graffiteurs faisant partie de mes informateurs principaux n'a fait mention, dans le récit retraçant son cheminement dans le graffiti hip-hop, d'activités illégales de graffitis. Il est donc impossible pour moi d'associer les graffiteurs paulistes rencontrés avec des formes précises de *bombardeiro*, comme c'est le cas pour les graffiteurs montréalais. Par ailleurs, lors des mois passés dans la région de São Paulo, j'ai été témoin de pratiques illégales de graffitis (tags et *throw-ups*) faites par des graffiteurs que l'on pourrait associer à la catégorie des *graffiteiros de panéis*. Ainsi, on ne peut avancer que les graffiteurs faisant fréquemment des graffitis de *panéis* ne font pas des graffitis illégalement. Par ailleurs, cette dernière pratique m'a semblé occuper une place moins importante à São Paulo qu'à Montréal. C'est principalement ainsi que j'explique le peu d'informations recueillies dans les entrevues au sujet du *bombardeiro*. Par conséquent, on peut penser que pour une partie importante des graffiteurs brésiliens, particulièrement les *graffiteiros de panéis*, la proportion d'activités légales de graffitis comprise dans l'ensemble de leur pratique est plus grande que dans celle des graffiteurs montréalais.

Ce constat nous amène à croire que les stratégies municipales ont un impact significatif au niveau local sur la pratique du graffiti, notamment sur la place plus ou moins grande que prennent les activités illégales. C'est également la conclusion à laquelle arrive Devon Brewer (1992), au début des années 1990, dans une étude comparative menée auprès de graffiteurs américains de la côte Est et de la côte Ouest :

« It was found that the type of community response to HHG [Hip Hop Graffiti] may determine in part the degree to which writers [autre nom pour qualifier les graffiteurs] become deviantly polarized » (Brewer 192 : 195).

Brewer était arrivé à cette conclusion en comparant l'évaluation faite par les graffiteurs locaux de l'efficacité des mesures prises pour contrôler le graffiti à New York et à Los Angeles. Dans le cas de New York, Brewer qualifiait les stratégies de « traditionnelles ». Il s'agissait de

mesures qui cherchaient à contrer le graffiti (contrôle policier, effacement des graffitis, interdiction de vente de peinture aérosol, etc.). Dans le cas de Los Angeles, les stratégies étaient qualifiées comme étant « alternatives » et cherchaient à encourager la production légale de graffitis (murs légaux, ateliers, événements de graffitis, etc.). Les résultats trouvés étaient les suivants. Les graffiteurs new-yorkais, habitués aux mesures « traditionnelles » jugeaient celles-ci plus efficaces que les mesures « alternatives ». Pour ceux-ci, l'éthos de l'illégalité était au cœur de la pratique du graffiti. Quant aux graffiteurs californiens, ce sont les mesures « alternatives » qui étaient jugées les plus efficaces. Pour être un « vrai » graffiteur, il fallait prouver son talent dans un contexte légal<sup>2</sup>.

Si, dans la comparaison proposée entre Montréal et São Paulo, le degré de déviance ne semble pas aussi différent que ne l'est celui entre New York et Los Angeles, tel que décrit par Brewer, on peut supposer qu'il s'agisse, en partie, parce que dans les deux villes où j'ai conduit mon étude, il existait des programmes « alternatifs ». Aucune des deux villes ne mettait l'accent sur un programme « traditionnel ». Il existait donc une collaboration entre l'administration municipale et les graffiteurs autant à Montréal qu'à São Paulo.

À la lumière du modèle présenté précédemment, on peut avancer que les particularités locales de l'éthos du graffiteur s'expliquent non seulement par les programmes municipaux, mais aussi par les diverses perceptions du graffiti existant au niveau local. Le cas de Montréal permet d'illustrer ces propos. Dans cette ville, il existait, lors du terrain, de nombreuses mesures mises sur pied par la municipalité pour appuyer les graffiteurs. Cependant, le fait qu'une partie importante de la population voyait le graffiti d'un mauvais œil avait également un impact considérable sur l'expérience d'être graffiteur – particulièrement sur leur identité de vandale – et fonctionnait en partie comme une force allant dans le sens opposé des programmes « alternatifs » de la Ville.

---

<sup>2</sup> « Skez a writer who was affiliated with the center in Long Beach where writers learn and practice their skills, recounted how the trajectory of the subculture can be changed : « In other cities, you're not a real writer unless you piece illegally. Here [in Long Beach when the center was in full operation], you weren't a real writer unless you pieced legally » (Brewer 1992 :194).

Le modèle proposé permet ainsi de suggérer des liens causaux entre divers paramètres : l'orientation des programmes municipaux et l'agenda des forces de l'ordre encadrant la pratique du graffiti (moyens) semblent avoir un impact sur l'importance accordée par un graffiteur à la pratique illégale (idéal) et sur les espaces et le type de graffiti que celui-ci choisit de peindre (production). Afin d'approfondir la compréhension du graffiti hip-hop dans un milieu donné, ce même exercice d'induction causale pourrait être tenté pour d'autres paramètres. On peut imaginer que ce modèle puisse être d'une certaine utilité pour permettre à des représentants municipaux de comprendre plus en profondeur les rouages de la scène locale du graffiti hip-hop et d'être ainsi mieux outillés pour prévoir l'impact des programmes mis sur pied.



## Conclusion

À la lumière de la comparaison proposée dans cette thèse, il est à présent possible de présenter une analyse plus éclairée des concepts de *l'appropriation culturelle* et de la *mondialisation culturelle* qui se veut plus éclairée par les résultats empiriques de cette recherche.

Tout d'abord, en abordant l'appropriation au niveau personnel, cette étude a montré comment l'appropriation du graffiti hip-hop repose sur deux opérations : l'imitation et la création. Quel que soit le stade d'expertise du graffiteur – de novice à expérimenté –, ces deux opérations se font conjointement. Cependant, dans un premier temps, lorsque le graffiteur se trouve dans la phase initiale de l'apprentissage, l'imitation d'un modèle occupe davantage de place que la création. L'inverse se produit dans une phase ultérieure où c'est la recherche de l'inédit qui prend le dessus sur l'imitation. Cependant, à une échelle personnelle, certains graffiteurs, tout au long de leur pratique, même une fois qu'ils sont devenus expérimentés, demeureront plus fidèles que d'autres au modèle initial.

Deuxièmement, à l'aide d'une description détaillée des milieux dans lesquels était inséré le graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo, j'ai également souligné l'importance de tenir compte d'un ensemble de facteurs pour comprendre les particularités d'une appropriation donnée. L'exercice de la comparaison a été d'une grande utilité à ce niveau, car il a permis de faire ressortir plus clairement les facteurs ayant une incidence sur le processus d'appropriation. À l'aide des données recueillies, j'ai pu identifier à la fois des similitudes et des différences dans la pratique du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo. Il semble ressurgir de la comparaison une unité transfrontalière dans le graffiti hip-hop touchant à l'esthétique générale du lettrage et à certaines attitudes privilégiées, telle l'importance accordée à la reconnaissance de ses capacités et de son talent par le groupe, le respect accordé aux anciens et la témérité dans sa pratique. De nombreuses dissemblances distinguent cependant la pratique du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo au niveau du matériel utilisé, des espaces occupés, des informations

acquises et, finalement, de la production (forme et contenu) des graffitis réalisés. J'explique ces différences par l'importance jouée par le milieu dans le façonnement de l'expérience d'être graffiteur dans une localité précise. Je mets en particulier l'accent sur les perceptions circulant dans chacune de ces localités au sujet des graffiteurs, les moyens mis à la disposition de ceux-ci pour se réaliser en tant que graffiteur – notamment l'influence des programmes municipaux – ainsi que les idéaux guidant les graffiteurs dans leur pratique, telle l'importance donnée à leur potentiel artistique ou à leur statut de hors-la-loi.

À partir de la pratique du graffiti hip-hop, dont l'origine est américaine, dans deux villes des Amériques (Montréal et São Paulo), cette étude a également permis d'examiner les effets de la mondialisation culturelle – souvent associée à l'américanisation de la culture. Ce qui a été trouvé est que la mondialisation culturelle ne pouvait pas être réduite à un simple phénomène d'américanisation impliquant un seul pôle d'influence et une seule direction dans le contexte d'une relation binaire. Une vision de la mondialisation culturelle qui reprendrait la métaphore de la toile d'araignée mondiale (*World Wide Web*), caractérisée par l'absence d'un centre serait par ailleurs également inexacte. Selon les résultats de la présente recherche, la mondialisation culturelle fonctionnerait plutôt comme un réseau d'échange caractérisé par un flot d'information circulant, de façon asymétrique, entre une localité et quelques pôles d'influence. Ainsi, alors que les graffiteurs montréalais et paulistes établissaient de façon similaire des ponts avec des graffiteurs de l'Europe et des États-Unis, les liens entre les graffiteurs de ces deux villes étaient presque nuls. En cela, ces observations rejoignent les propos de l'écrivain cubain Gerardo Mosquera sur l'asymétrie des réseaux d'échanges, comme caractéristique de la mondialisation :

« There is moreover, an ingenuous tendency to think of globalization in terms of a transterritorial world of multidirectional contacts. In reality, the connections arise from schemata that radiate from the axes of power, leaving the better part of the world disconnected, or connected in an indirect manner by way – and under the direction – of « self-decentered » centers » » (Mosquera 1997 :15).

Ceci étant dit, l'«interconnexion des univers culturels» (Vultur 2005) rendue possible grâce aux effets de la mondialisation sur les technologies de communication permet à une pratique comme le graffiti hip-hop de connaître un rayonnement mondial et de faire de ses acteurs les plus talentueux des globe-trotters, comme le sont devenus les graffiteurs paulistes Os Gêmeos et Nina.

Ainsi, si l'on examine le cas des jeunes montréalais et paulistes qui font le choix de s'investir dans le graffiti hip-hop, on peut dire qu'ils *s'américanisent* puisqu'ils reprennent un modèle d'origine américaine. Cette *américanisation* doit cependant être nuancée par deux facteurs.

Le premier est que le graffiti hip-hop ne donne donc pas aux graffiteurs uniquement accès à la culture américaine mais offre également une possible ouverture à la culture d'autres pays. Par exemple, grâce au graffiti hip-hop, certains graffiteurs québécois ont pu avoir un bref aperçu de la culture brésilienne, lors de leur participation à la *Mostra de graffiti* de Santo André en 2002. En cela, le graffiti hip-hop peut être, pour ceux qui le pratiquent, un véritable corridor culturel ouvrant des portes vers le global. Par ailleurs, le deuxième facteur est qu'à cette force centripète propulsant les graffiteurs vers l'ailleurs s'ajoute, de manière concomitante, une force centrifuge entraînant ces mêmes acteurs à s'ancrer dans le local (Burke 2003 : 54).

L'appropriation locale va au-delà des traces tangibles laissées par les graffiteurs sur les murs de la ville. Elle se perçoit, premièrement, par l'importance accordée par les graffiteurs aux modèles locaux, qu'il s'agisse de l'influence d'autres graffiteurs ou d'éléments culturels extérieurs au graffiti. Autant à Montréal qu'à São Paulo, ceux auxquels on se réfère le plus fréquemment en tant que graffiteurs « vétérans » provenaient de leur propre localité et non des États-Unis ou d'un autre pays. On pourrait ainsi suggérer qu'avec le temps, le mythe fondateur du graffiti hip-hop (R. Crépeau, comm. pers., 2008) se dédouble. Les graffiteurs ont conscience de l'origine américaine du graffiti hip-hop mais accordent également beaucoup d'importance aux acteurs et aux événements clés de la scène locale du graffiti. Deuxièmement, le graffiti hip-hop en tant qu'activité publique permet à ses acteurs de s'intégrer à la société locale à divers niveaux : à la vie citoyenne via les programmes d'encadrement au graffiti, à la vie

économique par l'exécution de graffitis pour lesquels ils sont rémunérés ainsi qu'à la vie artistique grâce aux événements de graffitis.

L'étude du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo nous permet d'examiner l'intégration d'éléments culturels étrangers, notamment ceux provenant des États-Unis, à la culture québécoise et brésilienne. La plus grande liberté que montraient les graffiteurs paulistes vis-à-vis du modèle américain en comparaison aux graffiteurs montréalais semble démontrer la force plus grande de l'imprégnation de la culture américaine à Montréal qu'à São Paulo. Alors que le Brésil est connu pour sa capacité à ingérer de manière « cannibalesque », les influences étrangères sans pour autant perdre son autonomie culturelle – tel que l'illustre le *tropicalismo*, mouvement musical des années 1970 inspiré du rock américain – ce n'est peut-être pas complètement un hasard si aucun courant culturel similaire n'existe au Québec.

Ainsi, en fin de parcours, l'ensemble de ces observations sur l'impact local à Montréal et à São Paulo du graffiti hip-hop, nous amène à réfléchir sur les conséquences générales de l'appropriation culturelle.

L'appropriation, en tant que processus qui transforme une culture réceptrice, est souvent perçue comme un processus fatal et tragique, saccageur de traditions et porteur d'une culture uniformisante. Cependant, de façon schématique, s'opposer à l'appropriation signifierait l'arrêt dans le temps de la transformation des cultures pour préserver ce qu'elles ont d'authentique. Un tel point de vue est souvent avancé dans le cas où l'appropriation culturelle touche des pays non occidentaux. Il s'agit d'une position difficilement soutenable. En voici trois raisons. La première est qu'elle n'attribue qu'à une partie du monde le droit au changement et demanderait à l'autre de demeurer figée dans le temps. Jane Freeman Moulin (1996) montre l'absurdité d'une telle position qu'elle juge « colonialiste » en évoquant le cas des habitants des îles du Pacifique:

« Some people might argue that 'authenticity' is an externally imposed concept, but I question whether limiting island performances to a fixed model of traditional music is perhaps a form of cultural colonialism. Imagine a typical European's reaction at being told he or she could not perform music written after

the time of Mozart or Beethoven or even Debussy. The thought would be ludicrous » (*ibid* : 148).

La seconde raison, maintes fois suggérée dans la présente thèse, est l'importance de l'ancrage local dans le processus de l'appropriation. Celle-ci peut même amener une réutilisation d'éléments relevant de la culture nationale traditionnelle, comme le font certains graffiteurs brésiliens. Ce phénomène avait également été observé, par exemple, par Jean-Claude Muller (1992) qui montrait dans, un article sur l'acculturation, que le progrès technologique au lieu d'enrayer la tradition pouvait être un terreau fertile pour sa renaissance :

« (...) force est de constater que certains aspects du progrès dans les sociétés opprimées ou politiquement dépendantes n'ont pas toujours les effets déstructurant qu'on leur prête et qu'ils contribuent quelquefois à préserver, à recréer ou à consolider des formes de sociabilité traditionnelles » (*ibid* : 100).

La troisième raison pour laquelle l'appropriation ne signifie pas nécessairement l'uniformisation culturelle tient au rôle actif des agents de l'appropriation qui ne reproduisent pas mécaniquement le modèle qu'ils s'approprient mais le transforment de manière à la fois personnelle et collective par un procédé où s'entremêlent imitation et innovation et qui relève d'une expérience, à chaque fois nouvelle car appartenant à un moment et à un lieu précis. C'est ce dernier élément qui explique, à mon avis, pourquoi le graffiti hip-hop a eu la capacité de devenir – en reprenant l'expression de l'auteur haïtien Jean-Claude Charles – une forme d'*enracinement* (Létourneau 2002 : 6), capable à la fois de percer les frontières culturelles et de s'ancrer dans la réalité locale des jeunes. Car, en effet, si les graffiteurs montréalais ou paulistes, aux premiers abords, peuvent sembler avoir emprunté une gestuelle, des mots et des vêtements des jeunes du Bronx, ils ne sont pas pour autant dépossédés de leur pouvoir d'affirmation individuelle. Bien au contraire, l'appropriation du graffiti hip-hop permet à ces jeunes de se forger une identité unique et prétendre à une reconnaissance parmi les autres pouvant mener à une célébrité mondiale. En faisant fi de l'autorité et avec un leitmotiv proche

du « Just do it » prôné par la compagnie Nike, les graffiteurs procèdent, par l'écriture de leur tag, à leur propre battage publicitaire et peuvent ainsi aspirer, grâce à cette pratique qui à la fois épouse et subvertit les valeurs de notre époque, aux « 15 minutes de gloire » évoquées par Andy Warhol.

En somme, l'imitation, processus à la base de l'appropriation du graffiti hip-hop, ouvre la voie à un cheminement à chaque fois unique et personnel. Ce constat peut aussi s'appliquer à d'autres pratiques contemporaines d'appropriation, notamment dans le champ artistique. L'accès à une plus grande diversité de sources d'influence, rendu possible principalement par l'Internet, a comme conséquence d'accroître la place pouvant être prise par l'imitation dans le processus artistique. On peut penser, entre autres, aux pièces musicales de la musique électronique *patchwork* inspirées par des extraits musicaux pris çà et là ou aux *mashups* cinématographiques construits à partir d'un savant collage d'images et de sons provenant de plus d'un film<sup>1</sup>. Dans ces deux cas, bien que basée sur des matériaux recyclés, l'oeuvre créée est singulière et est propre à son auteur.

Ces exemples nous amènent à voir l'appropriation sous un angle similaire à celui suggéré par les études postcoloniales au sujet des éléments pris de la culture impérialiste et ayant été intégrés dans la culture des sociétés postcoloniales (Ashcroft 2004 : 19) : l'emprunt n'est pas une fin en-soi, mais un moyen employé par ses agents pour atteindre des objectifs qui leur sont propres. Pensons, par exemple, au cas de l'appropriation culturelle du cinéma américain dans l'industrie cinématographique indienne, connue sous le nom de Bollywood (R. Crépeau, comm. pers., 2008). Les sources hollywoodiennes ont été employées par les Indiens pour créer un genre cinématographique à l'image de leur pays et dont ils sont les maîtres.

En fin de compte, l'origine change au gré des actes d'appropriation et c'est ainsi que pour tout graffiteur hip-hop, qu'il soit espagnol ou japonais, montréalais ou pauliste, lorsque,

---

1 L'objectif d'un *mashup* cinématographique est la production d'une satire moquant le genre cinématographique. Un exemple de ceci est un *mashup* classique intitulé *Apocalypse Pooh* (1987), qui mêle les films *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola et le dessin animé *Winnie the Pooh* produit par Walt Disney.

d'une pression de l'index sur une canette aérosol, il fait un tag ou une fresque, le graffiti hip-hop lui appartient.

## Épilogue

Depuis le terrain, quelques années sont passées. À Montréal comme à São Paulo, malgré qu'on remarque un nouvel élan des municipalités vers l'éradication des graffitis non autorisés avec des programmes comme « OPÉRATIONMONTREAL.NET » et « Lei da Cidade Limpa » (Loi de la Ville Propre), la pratique du graffiti hip-hop demeure d'actualité dans ces deux villes. Le lecteur se demandera peut-être ce que sont devenus les graffiteurs ayant été interviewés au cours de ma recherche. Voici, en bref, quelques informations à leur sujet.

### À Montréal

Stare est le seul demeurant actif en tant que graffiteur et, parallèlement, coréalise des fresques de grandes envergures, subventionnées par la Ville de Montréal. Une de ses plus récentes contributions au paysage montréalais est une murale de 2500 pieds carrés près de la rue Saint-Laurent (derrière le Club Soda), inaugurée en novembre 2008, et portant sur l'historique musical du Quartier des spectacles.

Cheeb s'est spécialisé dans la création de vidéos musicaux qui combinent le dessin animé à des techniques cinématographiques d'arrêt sur image ([www.remyml.blogspot.com](http://www.remyml.blogspot.com)). Il a notamment réalisé, en 2008, un vidéo musical du nouveau groupe de musique de Naes (« St-Cassette » de Payzplay).

Naes continue de se consacrer à la musique et est connu sous le nom de D.J. Naes. Avec d'autres membres de l'ancien groupe musical hip-hop Atach Tatuq, il a fondé le groupe hip-hop Payzplay ([www.payzplay.com](http://www.payzplay.com)) composé de deux DJs et de deux MCs.

Monk.e, tout comme D.J. Naes, s'est également tourné vers la musique hip-hop et a sorti, en 2008, en tant que rappeur, son deuxième album, « Entre Mektoub et autodestruction » (<http://www.monk-e.ca>). Il a également fondé un lieu de création, Révolution artistique, qu'il décrit comme une « zone autonome ». Finalement, Monk.e continue de peindre et de manifester sa présence dans la scène du graffiti montréalais (<http://monk-e.burnemall.com>).



### À São Paulo

Malgré les années et la distance, grâce à l'Internet, j'ai réussi à garder contact avec la plupart des graffiteurs paulistes rencontrés. Je suis à présent leur parcours, grâce à leur page web sur laquelle ils archivent des photos de leurs graffitis ou murales. Comme en témoigne ces sites, tous demeurent actifs dans le graffiti, autant Dimi ([www.flickr.com/photos/tracoscrew/](http://www.flickr.com/photos/tracoscrew/)), Leonildo (<http://www.flickr.com/photos/refugospixo/>) que Binho (<http://www.myspace.com/binhone>). Quant à Tota, après avoir pour un temps graffité en solo, il s'est à nouveau associé à d'autres pour former un regroupement de graffiteurs élaborant conjointement des projets de graffitis à portée sociale (<http://www.5zonas.com.br/>) ainsi que des murales de très grande dimension. Finalement, Speto (<http://www.flickr.com/photos/speto/>) ainsi que les Gêmeos et Nina continuent également leur cheminement en tant qu'artistes de l'aérosol. À l'été 2008, les Gêmeos et Nina faisaient partie des artistes participant à une exposition sur l'art urbain au prestigieux Tate Museum à Londres (<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetart/>).

# Bibliographie

ACHEBE, Chinua

1975 *Morning Yet on Creation Day : essays*, Heinemann Educational, London.

ALVES, César

2004 *Pergunte a quem conhece : Thaíde*, Labortexto, São Paulo.

AMSELLE, Jean-Loup

2000 « La globalisation : 'Grand partage' ou mauvais cadrage », *L'Homme*, 156 : 207-226.

2001 *Branchements : Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, Paris.

ASHCROFT, Bill

2000 *Post-Colonial Studies : The Key Concepts*, Routledge, Londres et New York.

ASHLEY, Kathleen et Véronique Plesch

2002 « The Cultural Processes of « Appropriation » », *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 32 (1), Winter : 1-15.

BABENCO, Hector

2002 *Carandiru*, film cinématographique, Brésil et Argentine, 105 min.

BADIE, Bertrand et Béatrice DIDOT

2006 *L'état du monde. Annuaire économique géopolitique mondial*. La Découverte/Boréal, Montréal.

BARÉ, Jean-François

1991 « Acculturation », in Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Paris : 1-3.

BARREIRA, Wagner

1987 « Ganham as ruas as obras sem preço », *Veja*, 30 décembre, 1987 : 177.

BARREIRA, Wagner et Simone Fiamenghi

1987 « A Arte Dos Muros. A explosão e a graça do grafite paulistano », *Veja SP*, 28 octobre : 12-20.

BASTIDE, Roger

1985 « Acculturation », *Encyclopædia Universalis, Corpus I*, Paris : 105.

BAZIN, Hugues

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

BEAUCHAMP, Geneviève

2005 « Le graffiti comme sous-culture contemporaine : pratique anarchique et marginale ou microcosme de la société moderne ? », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

BEAULIEU, Dan

1994 « Graffiti painters risk jail for their art » *The Gazette*, 11 octobre : couverture et A9.

BEAUVAIS, André

2003 « Les graffitis subventionnés par la Ville! », *Journal de Montréal*, 30 octobre.

BELLAVANCE, Guy

2001 « Graffiti, tags et affichage sauvages : Évaluation du plan d'intervention de la ville de Montréal », INRS Urbanisation, Culture et Société, Montréal.

BHABBA, Homi (éd.)

1990 *Nation and Narration*, Routledge, Londres.

BILODEAU, Denyse

1993 « Sur le mur, il y a “un silence comme un cri à l’envers” : ethnographie d’un phénomène-graffiti montréalais », thèse de doctorat, Université Laval, Québec.

1996 *Les murs de la ville*, Liber, Montréal.

2006 « Ma loi, mon nouvel emblème, la société des writers graffeurs », *Esse*, 57 : 30-33.

BLOCK, Philip K.

1991 « Cultural Change », in David Levinson et Melvin Ember (dir), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, 1, Henry Holt and Co., New York : 299-302.

BODANSKY, Laís

2001 *Bicho de sete cabeças*, film cinématographique, Brésil, couleur, 74 min.

BONTE Pierre et Michel IZARD

1992 *Dictionnaire de l’ethnologie et de l’anthropologie*, Presses universitaires de France, Paris.

BRANCATELLI, Rodrigo

2005 « Guerra aos pichadores » *Veja SP*, 11 mai, année 38e, 19 : 8-9.

BREWER, Devon D.

1992 « Hip Hop Graffiti Writers’ Evaluations of Strategies to Control Illegal Graffiti ». *Human Organization* 51(2) : 188-196.

BURKE, Peter

2003 *Hibridismo cultural*, Unisinos, São Leopoldo.

BYNOE, Yvonne

2006 *Encyclopedia of Rap and Hip Hop Culture*, Greenwood Press, Wesport (Connecticut), Londres.

CAMPOS Jr, Celso de

1999 « Eles acham bonito », *Já – Diário Popular*, 5 décembre, 161 : 10-18.

CANCLINI, Néstor García

1990 *Hybrid cultures : Strategies for Entering and Leaving Modernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis et Londres.

CANTIN, Philippe

1999 « Ciel, des graffitis », *La Presse*, mercredi 27 octobre : A5.

CARVALHO, Andrea

2002 « Programa recupera pichador », *Nossos Bairros*, août : 8.

CASO, Fabiana

1998 « Grafite, a efêmera e controvertida arte das ruas », *Jornal da Tarde*, dimanche 2 août : 2D.

2002 « Panéis artísticos substituem pichações », *Diário de São Paulo*, mardi 9 avril, année 118e, 39.125 : couverture.

CASTLEMAN, Craig

1982 *Getting up : subway graffiti in New York*, MIT Press, Cambridge (Mass).

CERTEAU, Michel de,

1990 *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris.

CHALFANT, Henry et James PRIGOFF

1987 *Spraycan Art*, Thames & Hudson, New York.

CLIFFORD, James

1997 *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) et Londres.

CLÉMENT, Éric

1995 « L'art de la frontière. La nouvelle mode des graffiti à Montréal : une ligne de démarcation pour les gangs », *La Presse*, Nouvelles Générales, mardi 6 juin : A1.

CONWAY, Patricia

1973 « Subway Graffiti : The Message from Underground ». *Print 27* : 25-32.

COOPER, Martha et Henry CHALFANT

1984 *Subway art*, Thames and Hudson, Londres.

COSTA, Roaleno Ribeiro Amancio

1994 « O graffiti no contexto histórico-social como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana », mémoire de maîtrise, Universidade de São Paulo, São Paulo.

2000 « A recepção e a estética das imagens grafitadas nos espaços da cidade de São Paulo », thèse de doctorat, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COSTA, Sandra Regina Soares da

2002 « Bricoleur de rua : Um estudo antropológico da cultura *hip-hop* carioca », mémoire de maîtrise, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro.

DABÈNE, Olivier

2006 *Exclusion et politique à São Paulo. Les Outsiders de la démocratie au Brésil*. Karthala, Paris et Institut d'études politiques, Aix-en-Provence.

DÁVILA, Sérgio

2003 « Cidade suja. Tribo urbana começa usar até escada e andaime para pichar ; prática não é só mais de jovens da periferia », *Folha de São Paulo*, 30 juin : C1 et C3.

DEMERS, Jeanne, LAMBERT, Josée et Line McMURRAY

1987 *Montréal graffiti*, VLB, Montréal.

1988 *Montréal graffiti bis*, VLB, Montréal. VLB, Montréal .

1989 *Graffiti et loi 101*, VLB, Montréal.

DELEUZE, Gille et Félix GUATTARI

1980 *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux*, Les éditions de minuit, Paris.

DRUMMOND, Lee

1981 « The Cultural Continuum : A Theory of Intersystems », *Man* 15(2) : 352-374.

DUARTE, Marcelo

1991 « Como os bandos do spray sujam a cidade inteira », *Veja SP*, 20 février, 1991 : 12-18.

Encyclopædia Britannica

« Pop art » in Encyclopædia Britannica online (<http://www.britannica.com/eb/article-9060830>).

Encyclopédie Larousse

<http://www.encyclopedia-larousse.fr/>

Encyclopaedia Universalis

2004 « Pop art » in Encyclopaedia Universalis (DVD Rom)

Estação Hip Hop

«Grafite. Valeu a persistência » Ano 4, Edição n#24 : 12.

FABIAN, Johannes

1978 « Popular culture in Africa : Findings and Conjectures », *Africa*, 48(4) : 315-334.

FEATHERSTONE, Mike

1990 *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, Sage, Londres, Newbury Park et New Delhi.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda

1975 *Novo Dicionário da língua portuguesa*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

1986 *Novo Dicionário da língua portuguesa*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

FERRELL, Jeff

1993 « The World Politics of Wall Painting ». *Social Justice*, 20(3-4).

1996 *Crimes of style : urban graffiti and the politics of criminality*, Northeastern University Press, Boston.

FIORITO, Joe

1996 « 24 Hours. A day in the Life of Our City : Midnight Downtown », *The Gazette*, 4 Mai : B4-B5

FREEMAN MOULIN, Jane

1996 « What's Mine is Yours ? Cultural Borrowing in a Pacific Context », *Dialogue*, 8 : 128-153.



FRIEDMAN, Jonathan

2000 « Des racines et (dé)routes : Tropes pour trekkers », *L'Homme*, 156 : 187-206.

GALINA, Décio

1998 « Graffiteiros poem pichadores pra correr », *Notícias Populares*, dimanche 20 septembre : D-6.

GANZ, Nicolas

2004 *Graffiti World : Street art from five continents*, Abrahams, New York.

GAULMIER, Jean

1985 « Gobineau, Joseph Athur de », *Encyclopædia Universalis*, Corpus 8, Paris : 669.

GAUTHIER, Louise

1998 « Writing on the run : The History and Transformation of Street Graffiti in Montreal in the 1990s », thèse de doctorat, The New York School for Social Research, New York.

GIDDENS, Anthony

2000 *Runaway world : how globalisation is reshaping our lives*, Routledge, New York.

GIRARD, Mario

2007 « La métropole des graffitis. Montréal surpasse même New York », *La Presse*, Mardi 1<sup>er</sup> Mai : A2 – A3.

GITAHY, Celso

1999 *O que é graffiti*, Brasiliense, São Paulo.

GÉRAUD, Marie-Odile, Olivier LESERVOISIER et Richard POTTIER

2000 *Les notions clés de l'ethnologie : analyses et textes*, A. Colin, Paris.

GLADWELL, Malcom

2000 *The Tipping point. How Little Things Can Make a Big Difference*, Little Brown, New York et Boston.

2005 *Blink. The Power of Thinking Without Thinking*, Little Brown, New York et Boston.

GOULET, Mylène

2004 « Graffitis signés : analyses sociologique des tags à Montréal », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Montréal.

Grand Larousse universel

1989 « Appropriation », Larousse, Paris : 587.

GRODY, Steve

2006 *Graffiti L.A : street styles and art*. Abrams, New York.

GRUZINSKY, Serge

1999 *La pensée métisse*, Fayard, Paris.

2001 « Un honnête homme, c'est un homme mêlé ». Mélanges et métissages, in Louise Bénat Tachot et Serge Gruzinsky, *Passeurs culturels : Mécanismes de métissage*. Presses universitaires de la Marne-la-Vallée, Paris, pp. 1-19.

HAEFELE, John

1962 *Creativity and Innovation*. Reinhold, Londres.

HANNERZ, Ulf

1987 « The World in Creolisation ». *Africa* 57 (4) : 546-559.

1990 « Cosmopolitans and Locals in World Culture ». *Theory, Culture & Society* 7 : 237-251.

HEBDIGE, DICK

1979 *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, London et New York.

HERSKOVITS, Melville J.

1941 *The Myth of the Negro Past*, Beacon Press, Boston cité par Rosalind Shaw et Charles Stewart, *Syncretism/Anti-Syncretism : The Politics of Religious Synthesis*, Routledge, Londres et New York : 5-6.

HERSKOVITS, Melville J.

1967 *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Payot, Paris.

INGOLD, Tim (ed)

1996 « 1989 debate The concept of society is theoretically obsolete », Routledge, Londres et New York : 55-98.

JAEHNE, Karen

1984 « Charles Ahearn : Wild Style », *Film Quartely* 37, Summer : 2-5.

KOKOREFF, Michel

1991 « Tags et zoulous, Une nouvelle violence urbaine ». *Esprit* 169 : 23-26.

KRAIDY, Marwan M.

1999 « The Global, the Local, and the Hybrid : A Native Ethnography of Glocalization ». *Critical Studies in Mass Communication* 16 : 456-476.

LABBÉ, Richard

1996 « Toiles de rue », *La Presse*, jeudi 11 avril : D3.

LABERGE, Yvon

1994 « Art ou vandalisme? Sûrement une plaie pour la Ville », *La Presse*, Nouvelles générales, jeudi 5 mai : A1.

LAPLANTINE, François

2001 « Fusion » in François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages : De Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, Paris : 264.

LAPLANTINE, François et Alexis NOUSS

2001 *Métissages : De Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, Paris.

LARA, Arthur Hunold

1996 « Grafite : arte em movimento », mémoire de maîtrise, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LAZAR, Barry

1996 « Escaping the cold and the heat of the cops », *The Gazette*, 3 mars : A4.

LECLERC, Jacques

1986 *Langue et société*, Mondia, Laval.

LE CORROLER, Franck

2004 « Les graffeurs de Montréal : penser la mobilité dans la construction du social », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

LÉGER, Hubert

2005 « 'My Dance is Real'. Pratique et représentation du Breakdance à Montréal : Une façon de se repenser par le corps », mémoire de maîtrise, Université Paris X – Nanterre, Paris.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1962 *La pensée sauvage*. Plon, Paris.

LÉTOURNEAU, Jocelyn

2002 « L'altérité chantée, l'altérité vécue : Conceptualiser l'échange culturel dans le Québec contemporain ». Acte du colloque *Les transferts culturels* (non publié), UQÀM, Montréal, p.6.

LOUYOT, Anne

2005 *São Paulo en mouvement*, Autrement, Paris.

MANCO, Tristan, Lost Art et Caleb NEELON

2002 *Stencil Graffiti*, Thames et Hudson, New York.

2004 *Street Logos*, Thames et Hudson, New York.

2005 *Graffiti Brasil*, Thames et Hudson, New York.

MARTÍN-BARBERO, Jesus

1993 *Communication, culture and hegemony : From the media to mediations*, Sage, Londres et Newbury Park.

MARTINEZ, Hugo

2006 *Graffiti NYC*, Prestel, Munich, Berlin, Londres et New York.

MARY, André

1993 « Le bricolage africain des héros chrétiens », *Religiologiques* 8 : 73-94.

MAXWELL, Ian

1997 « Hip Hop Aesthetics and the Will to Culture », *The Australian Journal of Anthropology*, 8(1) : 50-70.

McLEAN, Ian

2004 « On the Edge of Change », *Third Text*, 18 (3) : 293-304.

MENA, Fernanda

2004 « Belezura subversiva. Grafite toma assalto a paisagem de SP, ganha status de arte e seduz jovens », *Folha de São Paulo*, dimanche 28 mars : couverture et C 6.

MERCIER, Charles

2007 « Galerie d'art sous l'autoroute », *Reflet de Société / Journal de la Rue*, consulté sur Internet (<http://journaldelarue.wordpress.com/2007/06/13/galerie-d%e2%80%99art-sous-l%e2%80%99autoroute/>), 30 mars 2008.

MERCIER, Paul

1968 « Les processus globaux du changement social et culturel » in Jean Poirier (ed.), *Ethnologie générale*, Gallimard, Paris : 1013-1036.

MOUCHTOURIS Antigone et Kheira BELHADJ-ZIANE (dir.)

2008 *Actualité Graffiti : actes de colloque, Université de Perpignan-Via Domitia, vendredi 20 avril et samedi 21 avril 2007*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan.

MILLER, Ivor

1994 « Creolizing for survival in the City », *Cultural Critique* : 153-188.

MILLIOT, Virginie

1997a « Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais », thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, Lyon.

1997b « Ethnographie d'une mauvaise vague. Une question de regard » : 15-29, in J. Métral (ed). *Les aléas du lien social. Constructions identitaires et culturelles dans la ville, de l'art et du citoyen*, Éditions de l'Aube, Paris.

2006 « The 'French Touch'. Le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain ». *Anthropologie et Sociétés* 30(2) : 175-197.

MILLIOT-BELMADANI, Virginie

2000 « Quand l'art interroge l'espace public. Le graf, le travail social, l'art contemporain et le politique » in Thierry Raspail et Jean-Pierre Saez, *L'art contemporain : Champs artistiques, critères, réception. Actes du colloque du Musée d'Art Contemporain de Lyon, 16, 17, 18 octobre 1998*, L'Harmattan, Paris : 179-304.

MOSQUERA, Gerardo

1997 « Stealing From the Global Pie : Globalization, Difference, and Cultural Appropriation ». *Art Papers*. Mar/Apr : 12-15.

MULLER, Jean-Claude

1992 « Acculturation et progrès technique : Une approche anthropologique », *Lekton*, 2(2), automne : 91-102.

NAAR, Jon

2007 *The Birth of Graffiti*, Prestel, Munich, Berlin, Londres et New York.

NELSON, Robert S.

1996 « Appropriation », in Robert S. Nelson et Richard Shiff (eds), *Critical Terms for Art History*, University of Chicago, Chicago : 116-129.

NETTO, Adriano Bitarães

2004 *Antropofagia Oswaldiana : Um Receituário Estético e Científico*, Annablume, São Paulo.

NEUVILLE, Henri

1933 *L'espèce, la race et le métissage en anthropologie. Introduction à l'étude de l'anthropologie générale*, Masson, Paris.

NOGUEIRA, Adriana

2000 « Pichação vira arte com grafiteiros », *Agora São Paulo*, jeudi 13 janvier : couverture et C4.

NOUSS, Alexis

2001 « Altérité » in François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages : De Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, Paris : 55.

2001 « Hétérogène » in François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages : De Arcimboldo à Zombi*. Pauvert, Paris : 289.

PACOM, Diane

2000 « Les jeunes et la créativité. De l'utilité des contre-cultures » in Madeleine Gauthier, Luce Duval, Jacques Hamel et Bjenk Ellefsen (dir.), *Être jeune en l'an 2000*. Université Laval, Sainte-Foy (Québec).

PAIVA, Uilson,

2000 « Vandalismo com assinatura », *O Estado de São Paulo*, Cidades, dimanche 6 février : C4.

PARDUE, Derek

2007 « Hip Hop as Pedagogy : A Look into « Heaven » and « Soul » in São Paulo, Brazil », *Anthropology Quarterly* 80(3) : 673-709.

PARKIN, David

1987 « Comparison as the Search for Continuity » in Ladislav Holy (dir.), *Comparative Anthropology*, Basil Blackwell, Oxford: 52-69.



1993 « Nemi in the Modern World : Return of the Exotica », *Man* 28 : 79-99.

PAUL 107

2003 *All-city : the book about taking space*, ECW Press, Toronto.

PHILLIPS, Susan A.

1999 *Wallbangin' : Graffiti and Gangs in L.A.*, The University of Chicago Press, Chicago et Londres.

PICARD, Johanne

2003 « La peinture murale à Montréal (1996-2001). Identification et analyse d'une production culturelle » (cahier 1 et 2), mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

PIETERSE, Jan Nederveen

1994 « Globalisation as Hybridisation », *International Sociology*, 9 : 161-184.

POATO, Sérgio

2006 *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil : estéticas e estilos*. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Coleção Imaginário, São Paulo.

POSCHARDT, Ulf

1995 *DJ Culture*, Quartet Books, Londres.

POWERS, Stephen

1999 *The art of getting over : Graffiti at the Millenium*, St. Martin's Press, New York.

PROULX, Raphaëlle

1999 « La subjectivité de la représentation cinématographique en ethnologie : *La chasse au lion à l'arc* de Jean Rouch et *Reassemblage* de Trinh T. Minh-ha », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

RAHN, Janice

1999 « Motivation in hip-hop graffiti culture : the site of tension between individual desire, peer influence and community space », thèse de doctorat, Université Concordia, Montréal.

2002 *Painting without permission : hip-hop graffiti subculture*, Bergin & Garvey, Westport (Conn.) et Londres.

RAMOS, Célia Maria Antonacci

1994 *Grafite, Pichação & C<sup>A</sup>*, Annablume, São Paulo.

REDFIELD, R., LINTON R. et M.J. HERSKOVITS

1936 « Memorandum for the Study of Acculturation ». *American Anthropologist*, vol. 38 : 149-152.

REY, Alain [et al.]

2000 *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris.

REY, Alain et Paul ROBERT

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

RIBEIRO, Binho

2002a *Graffiti*, an 1, 7

2002b *Graffiti*, 11.

2005 « Editorial » *Graffiti*, mai, 28 : 5

RICHARD, Big

2005 *HIP HOP : Consciência e Atitude*, Livro Pronto, São Paulo.

RIVIÈRE, Claude

1991 « Synchrétisme » in Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, Paris : 692-693.

ROBERGE, Marie

2004 *L'art sous les bombes*, Lanctôt, Montréal.

ROBERT, PAUL

1967 *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Société du Nouveau Littré, Paris.

1990 *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris.

2001 *Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (version électronique)*, Dictionnaires Le Robert, Paris.

ROBERTSON, Roland

1995 « Glocalization : Time-Space and Homogeneity - Heterogeneity », in Mike Featherstone, Scott Lash et Roland Robertson, *Global Modernities*, Sage, Londres, Thousand Oaks (Calif.).

ROUX, Martine

1999 « Qui est Castro? », *La Presse*, Nouvelles générales, lundi 25 octobre : A2.

ROCHA, Janaina, Mirella DOMENICH et Patrícia CASSEANO

2001 *Hip Hop – A periferia grita*. Fundação Perseu Abramo, São Paulo.

ROCHA, Rosamaria Luiza de Melo

1992 « A vertigem do olhar : Manifestações graffitadas e transformações na comunicação, no espaço e no tempo urbanos », mémoire de maîtrise, Instituto Metodista de Ensino Superior (IMS) / Pós-graduação em Comunicação Social, São Bernardo do Campo.

ROSE, Tricia

1994 *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut).

ROMOTSKY, Jerry and Sally

1974 « California Street Scene : Wall Writing in L.A. », *Print*, v28, mai : 60-65.

SCAVONE, Marcio

2004 *A cidade ilustrada*, Alice Publishing Editora, Sao Paulo.

SCHLECHT, Neil E.

1995 « Resistance and Appropriation in Brazil : How the Media and “Official Culture” Institutionalized Sao Paulo’s Grafite », *Studies in Latin American popular culture* 14 : 37-67.

SCHNEIDER, Arnd

2003 « On « appropriation ». A critical reappraisal of the concept and its application in global art practices », *Social Anthropology*, 11(2) : 115-229.

SCHWEIGER, Magdalena

2004 « Appropriation locale d’un phénomène global : le rap montréalais », mémoire de maîtrise, Université de Vienne (Universität Wien), Vienne.

SHAW, Rosalind et Charles Stewart,

1994 *Syncretism/Anti-Syncretism : The Politics of Religious Synthesis*, Routledge, Londres et New York.

SHIFF, Richard

1996 « Originality » in NELSON, Robert S. and Richard SHIFF (eds), *Critical Terms for Art History*, University of Chicago, Chicago : 103-115.

SILVA da, Aldina

1998 *Échos des murs de Montréal*, Médiaspaul, Montréal.

SILVA, Adriana Ferreira

2006 « Break volta à cena em batalha mundial;SP recebe final da competição », *Folha de São Paulo*, 24 novembre, Folha Online.

SIMARD, Marc-André

2000 « La culture hip hop comme exemple de la dynamique culturelle contemporaine », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

STEWART, Charles

1995 « Relocating Syncretism in Social Science Discourse » in Göran Aijmer (dir.) *Syncretism and the Commerce of Symbols*. IASSA, Göteborg (Suède).

STODDARD, Eve et Grant H. CORNWELL

1999 : « Cosmopolitan or mongrel ? Créolité, hybridity and 'douglarisation' in Trinidad ». *European Journal of Cultural Studies* 2(3) : 331-353.

SUMIYA, César

1992 « As culturas marginais e os grafites », mémoire de maîtrise, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TAMISIER, Jean-Christophe

1998 « Synchrétisme » in Dictionnaire des Peuples : Sociétés d’Afrique, d’Amérique, d’Asie et d’Océanie, Larousse, Paris : 370.

TOGNOLLI, Claudio Julio

1998 « Polícia declara guerra à pichação », *Notícias Populares – Geral*, lundi 1er juin : 5.

TOTA et BETHO

1998, « Um pouco sobre a pichação », *Intervenção Urbana*, an 1, 1, mars : 15.

VEER, Peter van der

1994 « Syncretism, multiculturalism and the discours of tolerance » in Rosalind Shaw et Charles Stewart, *Syncretism/Anti-Syncretism : The Politics of Religious Synthesis*, Routledge, Londres et New York : 196-215.

VIGER, Raymond et Luc DALPÉ

1997 *Opération Graffiti*. T.N.T, Montréal.

VILLE DE MONTRÉAL

2004a « Projet Action Graffiti. Document préparé par le comité de travail ».

2004b « Dossier Graffiti Rapport Synthèse », préparé par Nicole Sophie Viau,

Direction de l’environnement, Service de l’environnement, voirie et réseaux, 24 p.

2000 « Graffiti, tags et affichage sauvages. Bilan des activités 1999. Plan d’intervention 2000 », préparé par Nicole Sophie Viau, Service des travaux publics et de l’environnement.

VILLE DE SANTO ANDRÉ

2003 ou 2004, « Graffiti nossa pArte », Assessoria da Juventude, Santo André

VULTUR, Mircea

2005 « La dynamique culturelle de la mondialisation », collection Inédits, INRS-UCS

WARNIER, Jean-Pierre

1999 *La mondialisation culturelle*, La Découverte, Paris.

WELCHMAN, John C.

2001 *Art After Appropriation : Essays in Art in the 1990's*, G+A Arts International, Amsterdam.

WESTBROOK, Alonzo

2002 *Hip Hoptionary : the dictionary of hip hop terminology*, Random House, New York

ZIFF Bruce et Pratima V. RAO

1997 « Introduction to Cultural Appropriation : A Framework for Analysis » in Bruce Ziff et Pratima V. Rao (eds), *Borrowed Power : Essays on Cultural Appropriation*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) : 1-2.

# **Annexe 1 : Examen de quelques termes employés pour décrire la mixité en anthropologie : l'acculturation, le syncrétisme, le métissage, la créolisation et l'hybridation**

Pour tenter de conceptualiser le mélange engendré par ces échanges culturels, la discipline anthropologique a eu recours, au cours des dernières décennies, à l'usage de divers termes dont ceux de « syncrétisme », « métissage », « créolisation » et « hybridation ». À quoi ces notions font-elles référence? Sont-elles des outils efficaces pour l'analyse de la mixité? Existe-t-il un autre terme qui soit plus pertinent pour faire progresser ce champ d'études? C'est à ces questions que je tenterai de répondre, après avoir d'abord inscrit ces différentes notions (syncrétisme, métissage, créolisation et hybridation) dans leur contexte historique. À cette fin, il me faut d'abord parler de la notion d'acculturation.

## **1. L'acculturation**

Le concept d'acculturation s'est imposé dans le vocabulaire anthropologique pour signifier ce que Roger Bastide (1985: 105) résume comme « les phénomènes de contacts et d'interpénétration entre civilisations différentes ». Il est donc essentiel de s'y référer pour comprendre la généalogie des concepts décrivant la mixité.

C'est à l'anthropologie américaine, des années 1920 à 1950, que l'on doit le développement des études sur les échanges culturels. D'abord, à Franz Boas et Alfred L. Kroeber pour avoir mis l'accent sur le changement culturel dans leurs travaux sur les traits culturels puis, surtout, à Melville Herskovits, Ralph Linton et Robert Redfield pour l'élaboration du concept d'« acculturation », qu'ils définissent en ces mots :

« Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact,



with subsequent changes in the original patterns of either or both groups » (Redfield, Linton et Herskovits, 1936 : 149).

Dans leur étude, ces auteurs introduisent les trois notions suivantes : (1) l'acculturation est un aspect du changement culturel (« cultural change »), (2) la diffusion est une transmission culturelle achevée et (3) l'assimilation se produit lorsque l'acculturation est complète. De plus, ils envisagent trois scénarios possibles pour l'aboutissement de l'acculturation : l'acceptation, l'adaptation ou la réaction.

- Dans le cas de l'acceptation, un des deux groupes accepte de s'assimiler à l'autre autant au niveau des « patterns » de comportement qu'au niveau des valeurs.

- Il y a adaptation si les traits culturels des deux groupes se combinent (l'ensemble peut être harmonieux ou conflictuel).

- La réaction est le refus des traits culturels étrangers par le groupe récepteur. Ce scénario peut donner lieu à des mouvements de contre-acculturation qui se produisent soit en réaction à la domination du groupe étranger ou soit pour retrouver le prestige lié à la situation de préacculturation.

La notion d'acculturation a été critiquée (Mercier 1968 : 1017), notamment par Jean-François Baré (1991) qui en souligne trois faiblesses.

D'abord, sa définition trop générale empêche le développement d'un modèle opératoire fiable pour l'étude des processus de changement.

Deuxièmement, bien qu'au départ l'acculturation ait voulu tenir compte des changements dans chacun des groupes mis en contact, les recherches effectuées sont unidirectionnelles. L'étude type porte sur les Autochtones américains ou canadiens confinés à des réserves et forcés d'adopter le mode de vie des Blancs. Lorsque les anthropologues se rendent compte, dans les années 1960, qu'ils ont faussement dépeint les Autochtones comme des récepteurs passifs – alors que ceux-ci sont actifs –, ils abandonnent les recherches sur l'acculturation (Block 1991 : 301).

Troisièmement, la notion d'acculturation repose sur une notion de culture comprise comme étant la somme des traits culturels. L'acculturation doit cependant être repensée si l'on tient compte du système d'interrelations existant au sein de la culture (Baré 1991 : 2).

Des différentes critiques adressées à l'acculturation, les deux plus importantes sont peut-être celles de ne pas avoir su insister sur les changements bidirectionnels du contact (1) et le rôle actif et créateur du récepteur face aux courants culturels étrangers (2).

À la fin des années 1970, la problématique de la mondialisation amène un regain d'intérêt pour la conceptualisation des échanges culturels. Les anthropologues qui s'intéressent à ce que Ulf Hannerz nomme la *macroanthropologie* emploient des termes particuliers pour évoquer ces mélanges culturels. Il s'agit notamment des expressions : « syncrétisme », « métissage », « créolisation » et « hybridation ».

## **2. Le syncrétisme**

L'étymologie de ce terme provient du grec *sugkrêtismos* (« union des Crétois) (« Syncrétisme » in Robert 1990 : 1906). Il est employé par Plutarque pour décrire le front uni des Crétois contre l'ennemi (Rivière 1991 : 692). Au XVIIe siècle, il prend le sens de « mélange de doctrines, de systèmes ». Dans le contexte de l'histoire chrétienne, le « syncrétisme » est associé à l'inauthentique et à la contamination de la pureté des traditions (Veer 1994 : 196). L'anthropologue André Mary rappelle, par exemple, combien les « messes noires » étaient intolérables pour les pères européens des églises missionnaires en Afrique (Mary 1993 : 73).

Le sens classique attribué au syncrétisme en anthropologie est celui d'un système philosophique ou religieux qui résulte de la fusion (Tamisier 1998 : 370) ou de l'amalgame (Rivière 1991 : 692) de doctrines différentes. Il fait en général référence au domaine religieux.

Pour les anthropologues, le syncrétisme démontre l'inventivité des groupes humains face aux courants culturels étrangers et représente un processus de contre-acculturation (*ibid*). Le culte vodou et le candomblé sont des exemples de syncrétisme.

Dans ses recherches sur l'acculturation, Herskovits se sert du « syncrétisme » pour penser le produit du contact culturel comme une *nouvelle réintégration* :

« The very use of the term “syncretism” helped to sharpen my analyses, and led me to a more precise formulation of problem and of theory... It was now evident that if we accepted the proposition that culture-contact produces cultural change, and that cultures of multiple origin do not represent a cultural mosaic, but rather become newly reintegrated, then the next essential step was to ascertain the degree to which these reconciliations had actually been achieved, and where, on this acculturative continuum, a given manifestation of the process of reworking these elements might lie » (Herskovits 1941 : 5-6).

D'après les anthropologues Rosalind Shaw et Charles Stewart, le cadre d'analyse du syncrétisme a changé depuis l'époque d'Herskovits. Le syncrétisme n'est plus analysé dans une logique téléologique où l'acculturation mène ultimement à l'assimilation. La perception contemporaine est plutôt que le syncrétisme est un processus dynamique et toujours en transformation (Shaw et Stewart 1994 : 6).

Shaw et Stewart sont également d'avis que le sens de « syncrétisme » doit être élargi. S'ils sont d'accord pour que le terme soit utilisé pour référer au domaine religieux (*ibid* : 10), ils pensent néanmoins qu'il faille tenir compte du fait que la religion est une catégorie occidentale. Comment peut-on, se demandent-ils, séparer le syncrétisme du reste des formes de mixité dans les sociétés où la religion est mêlée aux autres pratiques sociales ? Stewart (1995 : 26) vient donc à concevoir le syncrétisme d'une manière beaucoup plus générale comme « [a] process by which cultures constitute themselves at any given point in time ».

### **3. Le métissage**

Issu de « métis », qui veut dire « mélange », le métissage, terme introduit en 1834 (Robert 1990 : 1192) est initialement employé pour évoquer « le croisement, le mélange des races » (*ibid*). Il a le même sens en zoologie et en botanique et renvoie alors au terme « hybridation ».

Voici, en anthropologie, un exemple de l'emploi de ce terme qui date de 1933 :

« La fécondité entre Blancs, Jaunes, Noirs et Rouge, est assez connue pour que l'on emploie constamment à son sujet l'expression de métissage, de préférence à celle d'hybridation, dont usent cependant certains auteurs étrangers » (Neuville 1933 : 96).

Tout comme le « syncrétisme », le « métissage » est associé durant la période coloniale à l'idée de décadence. *L'Essai sur l'inégalité des races humaines* de Joseph Arthur de Gobineau en est un exemple frappant qui évoque une idéologie raciste. Pour de Gobineau, le métissage des meilleures races à celles des pires mène à l'abrutissement de plus en plus grand de l'humanité (Gaulmier 1985 : 669).

Aujourd'hui, le « métissage » est souvent employé dans le domaine culturel pour signifier le mélange d'éléments d'origine diverses. On parle alors de « métissage culturel », c'est-à-dire la « production culturelle (musique, littérature, etc.) résultant de l'influence mutuelle de civilisations en contact » (« métissage » in Encyclopédie Universalis).

Dans la littérature anthropologique contemporaine, le terme « métissage » est moins employé que les termes évoqués ci-dessus, peut-être parce qu'il fait directement écho à l'idée, aujourd'hui taboue, des races (Canclini 1990 : 11). L'anthropologue africaniste, Jean-Loup Amselle, justifie, pour sa part, dans *Branchements : Anthropologie de l'universalité des cultures*, son passage de l'usage du concept de « métissage » à celui de « branchement »<sup>1</sup> par le fait que le premier soit trop marqué par la biologie (Amselle 2001 : 7).

En 2001, l'anthropologue François Laplantine et l'écrivain et traducteur Alexis Nouss ont publié un dictionnaire, *Métissages : De Arcimboldo à Zombi* (2001), où ils cherchent à définir le

---

<sup>1</sup> Jean-Loup Amselle définit ainsi le concept de « branchement » : « En recourant à la métaphore électrique ou informatique du branchement, c'est-à-dire à celle d'une dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants planétaires, on parvient à se démarquer de l'approche qui consiste à voir dans notre monde globalisé le produit d'un mélange de cultures vues elles-mêmes comme des univers étanches, et à mettre au centre de la réflexion l'idée de triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tiers pour fonder sa propre identité » (Amselle 2001 : 7).

métissage par le biais de productions culturelles ou de courants idéologiques auxquels celui-ci est associé (ou dissocié).

L'idée directrice de l'œuvre est que le « métissage » n'est ni fusion (« résorption du multiple dans l'Un » (Laplantine 2001 : 264)), ni séparation (« fragmentation différentialiste de l'hétérogène » (*ibid*)), mais la coexistence de ces différentes composantes :

« Non pas l'un ou l'autre (l'arabité ou l'appartenance à la France seulement, la raison pure ou la foi à l'état pur), mais l'un et l'autre, l'un ne devenant pas l'autre, ni l'autre ne se résorbant dans l'un ou encore ni l'un ni l'autre, le sujet pouvant alterner » (Laplantine 2001 : 268).

Bien que le lecteur puisse ressentir de la frustration devant l'insistance de Laplantine et de Nous sur l'ouverture et la fluidité du métissage et l'absence de toute définition circonscrite du terme, il est difficile néanmoins de ne pas apprécier l'analyse nuancée, le lyrisme et l'imaginaire employés par ces auteurs pour décrire le métissage. En voici deux exemples tirés du texte sur l'altérité écrit par Alexis Nous :

« Il [le métissage] est tissage, texture, un filage d'éléments divers, empruntant tour à tour les trames qu'il rencontre et qu'il se choisit dans l'horizon ouvert des possibles » (Nous 2001 : 55).

« La métaphore textuelle propre à signifier le métissage serait la citation qui, ni énonciation, ni réénonciation, garde la force de sa signifiante au sein de l'énoncé qui l'accueille » (*ibid* : 57).

#### **4. La créolisation**

Cette notion vient du nom « créole » (1670), lui-même dérivé de l'espagnol « criollo » (1643), qui signifie une « personne de race blanche, née dans les colonies intertropicales » (« créole » *in* Robert 1990 : 420). Bien que la créolisation ait aussi des racines raciales, il fait

référence à un spectre géographique plus précis que le métissage : celui de l'Amérique. Ainsi, alors que le « métissage » suggère la combinaison des races, la créolisation rappelle une catégorie raciale en elle-même, celle des créoles.

En effet, contrairement aux mulâtres, aux métis, aux quarterons, les créoles ne sont pas issus du mélange des races. Ils sont plutôt des Blancs rendus Autochtones par leur naissance en sol étranger. Leur transformation n'est donc pas le produit d'un mélange biologique mais plutôt l'empreinte en eux de la culture indigène. Il s'agit donc, en quelque sorte d'un processus de naturalisation (Stoddard et Cornwell 1999 : 349).

Le terme *créole* est récupéré par la linguistique pour signifier un *pidgin*<sup>2</sup> qui devient la langue maternelle d'une partie ou de l'ensemble d'une communauté (Leclerc 1986).

« Créoliser » et son dérivé « créolisation » sont issus du sens linguistique de créole et veulent dire : « Prendre certains caractères du créole, en parlant de la langue d'où provient le parler" (Robert 1990 : 420).

Des quatre notions décrites, c'est celle de la « créolisation » qui est la plus utilisée dans la littérature anthropologique actuelle. Si l'on reprend les distinctions suggérées par l'anthropologue David Parkin (1993 : 317), on peut diviser l'utilisation de « créolisation » dans cette discipline en trois différentes catégories, celles du processus, de la structure ou de l'organisation.

#### a. Processus

Johannes Fabian (1978) veut éviter la réification de la culture et porte donc son attention sur la culture en tant que processus (Fabian 1978 : 317) ouvert et sans fin (*ibid* : 329). Pour lui, le modèle linguistique de créolisation permet de mieux comprendre le changement continu de la culture. Fabian applique ce système à la formation de la culture populaire zaïroise. Il distingue

---

<sup>2</sup> Le pidgin est « un système linguistique doté de structures rudimentaires (lexique réduit, structures grammaticales élémentaires) et de fonctions sociales limitées » (Leclerc, 1986 : Chapitre 7).

une première phase de pidginisation (la culture est embryonnaire), durant laquelle les contacts avec l'Europe sont minimaux puis une phase de créolisation (la culture est entière) qui correspond à l'intensification des échanges culturels avec la métropole.

La métaphore de la créolisation permet aussi à Fabian d'insister sur le rôle inventif et non passif des Zairois face aux influences européennes :

« (...) we must stress that the emerging forms of expression, reflecting the life-experience and consciousness of the masses, deserve our fullest attention as evidence for cultural independence and creativity. From sterile fixations on the presumed disintegration of tradition and on the rare accomplishments of 'assimilated' elites we must proceed to a fuller appreciation of the new mass cultures» (Fabian 1978 : 317).

#### b. Structure

Comme Fabian, Lee Drummond se sert de la créolisation, qu'il définit comme un ensemble linguistique composé de variations internes et de changement, pour circonscrire la culture. Il suggère ainsi que la culture soit vue comme l'ensemble des variations culturelles et du changement :

« Differences can operate as representations because they take their significance from a pool of shared myth and experience. Individuals are cognisant of much or all the possible range of behaviour and belief in the continuum, although need not behave or act as the other does, just as speakers of a creole language can generally understand utterances at either extreme of the continuum but rarely control both extremes in their own speech » (Drummond 1981 : 353).

D'après Drummond, il n'existe donc pas de cultures discrètes mais une Culture dont la seule loi est le changement.

« Cultures come to be seen as overlapping sets of transformations or continua, that together hold the secrets to humanity's unique faculty of Culture » (*ibid* : 372).

### c. Organisation

Ulf Hannerz suggère aussi, comme Drummond, le passage du « continuum » linguistique au « continuum » culturel. La créolisation linguistique sert cette fois à l'analyse de la culture comme une dynamique d'échanges entre le centre et la périphérie<sup>3</sup>. Si, à une extrémité du « continuum », on retrouve la langue de la métropole, Hannerz suggère qu'on y retrouve aussi la culture de celle-ci. À l'autre extrême du continuum, se trouvent alors la langue et la culture de la périphérie.

« (...) creole cultures like creole languages are those which draw in some way on two or more historical sources, often originally widely different. (...). If the 'Standard', the officially approved language of the metropolis, stands at one end of the creole continuum of language, metropolitan culture in some prestige variant occupies the corresponding position on the cultural spectrum » (Hannerz 1987 : 552).

À partir de ce rapprochement entre la créolisation linguistique et la culture, Hannerz cherche à comprendre les mécanismes qui organisent la distribution de la culture le long du continuum entre la métropole et la périphérie.

L'avantage de la créolisation est aussi, pour Hannerz, de montrer les interrelations entre les différents courants culturels du continuum et donc de souligner les interinfluences.

« The active handling of meanings of various local and foreign derivations can allow them to work as commentaries on one another, through never-ending intermingling and counterpoint » (*ibid* : 555-556).

---

<sup>3</sup> La recherche de Ulf Hannerz est basée sur la situation du Nigéria.



Les interactions qui font partie des échanges culturels créent ainsi une nouvelle diversité qui empêche, ce qu'Hannerz nomme, « a deadly diffusion » (*ibid* : 555) soit l'écrasement du Tiers Monde par la culture occidentale.

## 5. L'hybridation

Le terme « hybridation » (1836) apparaît au même moment que « métissage » (1834). Il est utilisé pour signifier le « croisement fécond, naturel ou artificiel d'animaux ou de plantes, de races ou de variétés différentes » (Robert 1990 : 947). Il est lié au terme « hybride », mot plus ancien (1596) qui a trois sens. En biologie, le terme s'utilise pour décrire « un individu provenant du croisement de variétés, de races, d'espèces différentes » (*ibid*). En linguistique (1647), il fait référence aux « mots hybrides, formés d'éléments empruntés à deux langues différentes » (*ibid*). Dans son usage courant (1831), il est le « composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis » (*ibid*).

L'hybridation renvoie donc, comme pour l'idée du syncrétisme, à une nature composée et à des origines diverses. En ceci, il se différencie de la « créolisation » qui est plutôt le produit d'une naturalisation (Stoddard et Cornwell 1999 : 349).

Tout comme pour les termes « syncrétisme », « métissage » et « créolisation », l'usage du concept d'hybridation implique le mélange et sous-entend l'idée de la perte de la pureté. Les découvertes en génétique ont cependant ébranlé l'image négative liée à l'hybridation en montrant les avantages du mélange des races pour la viabilité des espèces, notamment par l'augmentation du pool génétique (Pieterse 1994 : 171).

En anthropologie, c'est Hommi Bhabha (1990), penseur associé au courant postcolonial, qui a transposé l'usage du terme « hybridation » du champ du biologique à celui du culturel (Kraidy 1999 : 459). L'hybridation pour Bhabha fait partie d'un contre-discours où la mixité est un symbole de pouvoir et de résistance. Bhabha cherche à détourner le sens négatif associé à l'hybridité durant la période coloniale pour lui redonner un statut enviable. Pour ce faire,

Bhabha oppose l'hybridité à toute forme d'essentialisme et situe celle-ci dans l'espace interstitiel des frontières culturelles :

« The frontiers of cultural difference are always belated or secondary in the sense that their hybridity is never simply a question of the admixture of pre-given identities or essences. Hybridity is the perplexity of the living as it interrupts the representation of the fullness of life ; it is an instance of iteration, in the minority discourse, of the time of the arbitrary sign – 'the minus in the origin' - through which all forms of cultural meaning are open to translation because their enunciation resists totalization » (Bhabha 1990 : 314).

Jan Nederveen Pieterse reprend le concept d'hybridation et lui donne une portée qui rappelle celle de l'acculturation. Pour ce sociologue hollandais, les formes que peuvent prendre l'hybridité sont variées et évoquent des extrêmes, telles l'assimilation et la résistance :

« (...) we can construct a *continuum of hybridities* : on one end, an assimilationist hybridity that leans over towards the centre, adopts the canon and mimics the hegemony, and, at the other end, a destabilising hybridity that blurs the canon, reverses the current, subverts the centre » (Pieterse 1994 : 172).

### **Critique de ces notions de mixité**

L'emploi des termes évoquant la mixité, particulièrement la « créolisation » et « l'hybridité » est l'objet de critique à plusieurs niveaux.

Jonathan Friedman, Jan Nederveen Pieterse et Jean-Loup Amselle soutiennent qu'il y a tout d'abord un problème de logique dans la nature de ces notions. Si on s'accorde pour dire que toute culture est le produit de mélanges, il est alors tautologique de parler d'hybridation puisqu'il s'agirait alors du mélange de mélanges. Ian McLean résume cette critique en ces mots :

« (...) hybridisation has always been an essential structural condition of social, and, as it happens, natural identity. Indeed there is nothing more authentic than hybridity; it is how biological life as well as consciousness is structured. This is why hybridity is not a useful critical tool – it describes the structure of *all* identity formations, not an alternative identity or even a historical one » (McLean 2004 : 300).

Friedman ajoute que si l'on suit la logique de l'hybridité chaque individu est alors un hybride singulier. Cette conséquence fait en sorte que la collectivité, vue comme le regroupement d'individus partageant une culture commune, n'est plus possible.

Une deuxième critique de taille est la portée réduite des métaphores, causée par le cadre limitant de leur signification première. Par exemple, pour Jean-Loup Amselle :

« (...) l'idée de créolisation correspond à une conception polygéniste du peuplement humain dans laquelle les différentes espèces feraient l'objet d'un travail permanent de croisement et d'hybridation. Ce bouturage culturel du monde représente ainsi l'avatar ultime de la pensée biologico-culturelle (...) » (Amselle 2001 : 21-22).

Alors que toute genèse est hétérogène (Nouss 2001 : 289), les termes évoquant la mixité des origines culturelles ont certainement l'inconvénient de renvoyer à l'idée boiteuse d'une pureté originelle (Amselle 2000 : 210). Si l'on accepte, comme une abstraction conceptuelle, l'idée de l'unité que sous-tendent les termes « syncrétisme », « métissage », « créolisation » et « hybridation », je crois qu'on peut alors se servir de ces termes sans s'embarrasser de leur nature tautologique.

Dans leur signification contemporaine, les quatre termes décrits pour évoquer la culture composée ont un point en commun : la continuité de la métamorphose au lieu de la fixité. Ces termes sont associés au dynamisme des échanges culturels où les agents du changement sont des récepteurs inventifs.

Cependant, à l'exception du concept de créolisation par le biais duquel Hannerz a montré les rapprochements possibles entre le fonctionnement du phénomène linguistique de la créolisation et celui des échanges culturels de manière plus large, les termes employés pour se référer à la mixité ont amplement fait allusion aux échanges culturels et ont développé un langage très imagé sur le sujet sans pour autant en expliquer le mode opératoire.

## Annexe 2 : Détails portant sur l'obtention du certificat d'éthique

Dans un premier temps, le comité d'éthique refusa de m'octroyer le certificat requis parce que dans la présentation du projet de recherche, j'expliquais que l'observation participante que je comptais entreprendre à Montréal consisterait « *à suivre des graffeurs dans leurs déambulations urbaines* ». J'ajoutais que je voulais « *participer à leurs activités en tant qu'observatrice et caméraman et non en tant que graffiteuse* ». Par ailleurs, dans le cas où « *un de mes informateurs me tendait une bombe aérosol dans un contexte illégal, je considérerais, selon la situation, la possibilité de relever le défi pour montrer ma volonté à faire partie du groupe* ».

Le choix que je faisais d'inclure dans l'observation participante le volet légal et illégal du graffiti était motivé par l'idée de tenter de comprendre celui-ci de la manière la plus complète possible. Mon approche semblait également convenable, car je m'étais auparavant informée auprès de trois personnes-ressources m'ayant conseillée à ce sujet.

Le premier avis était celui de Manon Barbeau, réalisatrice de documentaires, notamment, de *L'Armée de l'ombre* (1999) qui porte sur de jeunes marginaux de la ville de Québec. Au moment où elle me donna des conseils, Manon Barbeau tournait un documentaire sur les ruelles de Montréal dont plusieurs séquences montraient des graffiteurs peignant illégalement. Elle m'informa, via un courriel, qu'elle n'avait eu aucun problème ni avant, ni après le tournage. Son approche auprès des graffiteurs avait été de ne rien encourager : « *J'ai filmé ce que j'ai surpris* », écrit-elle.

Je demandai aussi l'avis au professeur d'éducation de l'Université de Lethbridge, Janice Rahn (1999), dont la thèse de doctorat avait porté sur une ethnographie de graffiteurs montréalais. Tout comme Manon Barbeau, elle mentionna que le fait d'avoir observé des graffiteurs peindre illégalement n'avait jamais entraîné des conséquences fâcheuses, comme celles d'être prise par les autorités policières. Elle avait toutefois pris garde d'entreprendre ses observations dans des espaces peu achalandés comme des entrepôts abandonnés, des ruelles

ou le long des voies ferrées. Elle me conseilla d'éviter de participer à la pratique illégale de graffitis dans des espaces très en vue<sup>1</sup>.

Finalement, le troisième avis était celui du professeur Anne-Marie Boisvert, doyenne de la faculté de droit de l'Université de Montréal. Ses suggestions, très précises, répondaient aux questions suivantes que je lui avais fait parvenir par courriel :

*« 1. Si j'accompagne des graffiteurs lors d'une séance illégale de graffiti et que ceux-ci sont arrêtés par la police, quels sont mes droits et obligations ?*

*2. Suis-je protégée par mon statut de chercheur universitaire ?*

*3. Peut-on m'arrêter même si je ne suis qu'une observatrice ? Si oui, peut-on m'accuser d'avoir enfreint la loi ?*

*4. La police peut-elle saisir mes données de recherche (matériel audiovisuel et notes) ?*

*5. Peut-on m'obliger à témoigner contre les graffiteurs ? »*

J'inclus, ci-dessous, l'ensemble de sa réponse fort instructive sur les risques légaux encourus par la recherche de terrain que j'entreprenais :

*« Mercredi 07 mai 2003*

*Bonjour,*

*Les gens qui font des graffitis sur des biens qui ne leur appartiennent pas commettent un méfait, crime défini à l'article 430 du Code criminel, crime passible d'un emprisonnement maximal de dix ans (peine très théorique qui n'est jamais imposée).*

*En ce qui vous concerne, si vous ne faites pas de graffitis vous même, vous n'engagez pas votre responsabilité à moins d'inciter, aider ou encourager les jeunes à commettre les infractions (vous pouvez regarder les articles 21 et 22 du Code criminel qui régissent la complicité).*

---

<sup>1</sup> Les mots exacts employés étaient les suivants : « I suggest that you take precautions by not participating in high profile locations », 5 mai 2003.

*En ce qui concerne l'interprétation de ces notions de complicité, la décision de la Cour suprême du Canada dans une affaire Dunlop & Sylvester tient toujours : en l'absence d'incitation ou d'encouragement, la seule présence passive sur les lieux de la commission d'une infraction ne constitue pas de la participation criminelle. Il n'y a ni devoir d'interrompre, de dénoncer ou d'empêcher la commission d'un crime. La passivité totale n'est pas un crime et n'est pas constitutive de participation criminelle ou de complicité (c'est la même chose).*

*Pour ce qui est du travail de la police, je ne peux vous garantir qu'ils ne vous mettraient pas dans le même sac que les autres au moment des événements. Ils ont le droit de vous arrêter s'ils ont des motifs raisonnables et probables de croire que vous êtes en train de commettre une infraction. Je ne peux vous dire à l'avance comment ils interpréteraient votre situation et exerceraient leur jugement. Tout ce que je peux vous dire c'est que si vous étiez accusée, vous auriez une défense au fond en vertu de ce que j'ai écrit plus haut.*

*Votre statut de chercheuse universitaire n'offre aucune excuse ou justification en cas de commission par vous d'une infraction. Il ne vous dispenserait pas non plus de l'obligation de témoigner contre les jeunes si vous étiez assignée à le faire. Pendant un interrogatoire de police vous n'avez aucune obligation de répondre aux questions ou de collaborer, mais il y aurait des pressions et ça serait à vous de juger de la conduite à adopter. Pendant un éventuel procès vous auriez cependant l'obligation de répondre si assignée à témoigner. Le statut de chercheuse universitaire, pas plus que celui de curé qui pratique la confession, ne vous dispense de l'obligation de répondre. Il ne confère pas de privilège.*

*Finalement, la police peut saisir votre matériel de recherche dans le cours de son enquête.*

*J'espère que ces réponses vous seront utiles.*

*Anne-Marie Boisvert »*

Cet avis éclairé me permit donc de comprendre qu'un(e) anthropologue pouvait faire du terrain dans un contexte illégal sans pour autant enfreindre la loi, s'il se limitait à son rôle d'observateur. Je compris également que, dans le but de protéger les graffiteurs, il fallait cependant que j'évite d'être prise par les autorités, car je devrais alors leur remettre mon matériel de recherche – ce qui pourrait constituer une preuve contre mes informateurs.

Quant au terrain à São Paulo, j'envisageais d'opter uniquement pour « *des stratégies de recherche entièrement sécuritaires, dans un contexte diurne et légal* » en raison de la possible violence de la répression policière au Brésil.

Mon approche – en particulier celle proposée pour Montréal - fut jugée trop risquée par le comité d'éthique d'évaluation accélérée qui m'envoya, en septembre 2003, un avis de transfert de mon projet au Comité d'Éthique de la Recherche de la Faculté des Arts et des Sciences (CERFAS). Les motifs expliquant ce transfert étaient les suivants :

*« Ce projet de recherche repose sur l'observation participative à une activité illégale (voire criminelle). S'il y a interpellation par les autorités policières, n'y a-t-il pas risque que la chercheuse soit accusée de complicité? Qu'en est-il également des documents d'entrevue et des photos/vidéos en possession de la chercheuse? Ces documents pourraient être réclamés par les autorités policières comme preuves de la commission d'un acte illégal; alors il devient difficile (voire impossible) pour la chercheuse de garantir la confidentialité (du moins à ceux qui la demandent). Cette recherche de nature participative est-elle déontologiquement et légalement acceptable? Il faudrait que le comité se prononce sur ce sujet »<sup>2</sup>*

Le CERFAS refusa d'accorder à mon projet l'autorisation éthique.

Dans la seconde version du projet que j'ai soumise au comité d'éthique, je circonscris ma recherche à l'aspect légal du graffiti :

*« Ma recherche sera de nature qualitative et consistera uniquement en ma participation en tant qu'observatrice et caméraman lors de l'élaboration, sur des murs autorisés, des graffitis par mes sujets graffiteurs et dans la conduite d'entrevues avec ceux-ci. En aucun cas je ne participerai de manière active ou passive à un acte qui soit non conforme aux lois applicables .*

*Les entrevues auront lieu soit lors de la production légale de graffitis (c'est-à-dire lorsque les graffitis seront élaborés sur des murs autorisés) ou soit dans des espaces publics (parc, café, centre communautaire). Dans ce dernier cas, la rencontre se limitera à l'entrevue et n'engendrera aucune production illégale de graffiti ».*

Ces changements satisfirent le comité qui m'accorda alors le certificat d'éthique.

---

<sup>2</sup> Michel Sabourin, président du Comité d'évaluation accélérée, 15 septembre 2003.



## **Annexe 3 : Détails du modèle de l'appropriation de graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo**

Les informations seront présentées de manière succincte puisqu'elles font référence à des sections plus détaillées dans les chapitres IV, V et VI. Certaines nouvelles données ethnographiques seront également ajoutées pour étayer l'argumentation.

### **A. Perceptions**

#### **1. Les spécialistes (universitaires et artistes) en graffitis**

##### **a. Montréal**

##### *i. Les spécialistes des années 1980 – début des années 1990*

Le premier regard expert porté sur le graffiti hip-hop est celui des auteures Jeanne Demers et *al.* et de Denyse Bilodeau qui publient respectivement des recueils de photos et une thèse de doctorat sur les graffitis montréalais des années 1980. À cette époque, les types de graffitis les plus en vue à Montréal sont ceux appartenant à la catégorie sociopolitique. Le graffiti hip-hop, alors au tout début de son expansion, est identifié par ces auteures sous les termes de « graffitis d'influence new-yorkaise », de « graffitis-signés » ou de « graffito d'intérieur ». Les auteures les décrivent comme étant distincts des autres genres de graffitis trouvés à Montréal. Dans un passage du recueil « Graffitis et loi 101 », Demers et *al.* les opposent au graffiti politique. Ces auteures laissent entrevoir une vision péjorative du « graffiti d'influence new-yorkaise » en avançant que la « tendance ludique » de celui-ci a « perverti l'essence contestataire du graffito » (Demers 1989 : 31-31).

Dans ces premières descriptions, le graffiti hip-hop est associé à la signature (et donc à la calligraphie), à une esthétique douteuse et à une raison d'être qui est de l'ordre du jeu et non de l'ordre de la protestation.

ii. *Les spécialistes des années 1990 aux années 2000*

Tel que détaillé dans la revue de littérature (cf. Chapitre II), à partir de la fin des années 1990 jusqu'à maintenant, à la fin des années 2000, le graffiti hip-hop a été le sujet de recherche de nombreux mémoires et quelques thèses de doctorat. Avec sa thèse « Writing on the run » (1998), Louise Gauthier a ouvert la voie à des recherches qui présentent les graffiteurs sous un jour plus positif ou qui évitent, du moins, les jugements de valeur à leur égard. Voici comment Gauthier décrit la perspective volontairement choisie dans son étude :

« In order to better understand what signature graffiti writing is about, we must make a first leap : Rather than seeing graffiti writers as outsiders – as people living outside established social norms – we must shift our thought process and understand them as they do : As being part of a group of insiders. (...).

By focusing on the point of view of the graffiti writers, I may be accused of bias, of not doing justice to the viewpoint of the opposing group. But the opposing group has had no problem making itself heard and justifying its activities » (Gauthier 1998 : 17-18).

L'artiste Marie Roberge dans *L'art sous les bombes* (2004) adopte une approche similaire à celle de Gauthier (cf. Chapitre II : 43).

Le point de vue actuel de Bilodeau, spécialiste des graffitis du début des années 1990, demeure encore aujourd'hui critique vis-à-vis certaines formes que prend le graffiti hip-hop du moins vis-à-vis des tags :

« Il est difficile de ne pas être sensible aux graffs. On ne peut en dire autant de cette signature monochrome illisible qu'est le tag, décrié parce que bombé à plus soif sur des surfaces urbaines variées. (...).

Des taggers, tous n'accèdent pas au statut de graffeur. (...). Tous ne deviennent pas graffeurs, tous ne peuvent, n'ont les talents nécessaires, n'ont la détermination, le sens du graff. Le tag est peut-être un jeu, le graff demande minutie, esprit clair, concentration, travail » (Bilodeau 2006 : 33).

## **b. São Paulo**

Trente ans après l'introduction du terme « graffiti », il semble y avoir une appréciation assez répandue pour les graffiteurs parmi des artistes de diverses disciplines. L'ode lancée à ceux-ci par l'émérite rockeuse Rita Lee, célébrant leur rôle d'embellisseur de la ville, lors d'un concert à São Paulo, en 2004, commandité par la municipalité pour les 450 ans de São Paulo, est un exemple de l'image positive des graffiteurs véhiculée par le milieu artistique contemporain.

Quelques mémoires de maîtrise et de thèses de doctorat ont porté, depuis les années 1980, sur les graffitis paulistes. Dans ceux-ci, il est essentiellement question de la forme de graffitis iconographiques (dont les pochoirs d'Alex Vallauri), ayant précédé celle du graffiti hip-hop. Arthur Lara, universitaire et graffiteur figuratif, disciple de Vallauri, traite également brièvement de la récente vague de graffitis hip-hop. Son point de vue sur le sujet est le suivant : « L'art véritable semble venir aujourd'hui des *pichadores*, parce que le graffiteur ou bien il est devenu bonasse ou bien il n'est plus qu'une copie des Américains »<sup>1</sup> (Dávila 2003 : C3). Tous les graffiteurs figuratifs de l'époque de Vallauri ne partagent cependant pas le point de vue de Lara. Rui Amaral, par exemple, a beaucoup de respect et d'admiration pour les graffiteurs hip-hop.

Roaleno Ribeiro Amancio Costa (1994 et 2000), qui a écrit à la fois un mémoire et une thèse sur le graffiti, associe, tout comme Lara, le graffiti hip-hop pauliste à une esthétique

---

<sup>1</sup> Version originale en portugais : « A verdadeira arte hoje parece vir mesmo dos pichadores, porque o grafiteiro ou ficou bonzinho ou virou mera cópia dos americanos ».

américaine, mais le perçoit néanmoins comme étant le mouvement artistique actuel le plus dynamique dans la société publique brésilienne (Costa 2000 : 161).

### **c. Synthèse**

Si dans les deux villes, il existe à la fois des perceptions négatives et positives du graffiti hip-hop parmi les spécialistes, les positions demeurent différentes.

À Montréal, bastion du graffiti politique dans les années 1970 et 1980, ce qui est critiqué dans le graffiti hip-hop est le fait qu'il ne serve pas de véhicule à l'expression directe d'un message socio-politique ou poétique. Le graffiti hip-hop est perçu comme vide de sens et – surtout dans le cas des tags – une source d'enlaidissement du paysage urbain. Par ailleurs, dans la majorité des publications plus récentes, l'approche est plus positive : l'accent est mis sur la description et la compréhension du graffiti hip-hop en évitant les jugements de valeur.

À São Paulo, le point de vue est différent. Pour les spécialistes brésiliens, le graffiti hip-hop n'est pas vide de sens, car ils y voient un exemple de dynamisme artistique. Ce qui est critiqué n'est pas l'absence de sens dans le graffiti hip-hop, mais son absence d'originalité puisque basé sur l'imitation d'un modèle américain.

## **2. Les médias**

### **a. Montréal**

Les premiers articles de journaux faisant état de l'existence du graffiti hip-hop à Montréal portent sur les tags qui sont, au départ, souvent associés au phénomène des gangs de rue. Ces signatures sont décrites comme un acte de vandalisme coûteux pour les fonds publics. Au cours des années 1990, l'image présentée des graffiteurs se nuance dans les articles de certains journalistes. La témérité et l'aspect hors-la-loi des actions du graffiteur sont mis de l'avant, mais le sérieux qu'il donne à sa pratique – notamment en termes artistiques – est aussi très souvent mentionné.

Il demeure que cette vision du graffiti, qui situe cette expression graphique entre le vandalisme et l'art, coexiste avec un point de vue qui tranche parfois bien davantage du côté du vandalisme. L'article publié par le *Journal de Montréal* à l'automne 2004 critiquant l'appui financier donné par la Ville de Montréal à la galerie de l'Art subversif en est un exemple probant (cf. Chapitre IV : 173).

#### **b. São Paulo**

Quelques articles écrits, au cours des années 1980, dans le magazine hebdomadaire « *Veja* » décrivent, de façon péjorative, la vague de graffitis ayant à cette époque envahi le métro new-yorkais. Le journaliste s'enthousiasme du fait que ce genre graphique n'a pas été repris à São Paulo.

Étonnamment, la couverture médiatique ayant par la suite suivi le développement du graffiti hip-hop à São Paulo présente celui-ci de façon positive, comme une arme pour combattre, à coup de couleurs et de thématiques sociales, la *pichação* qui salit la ville. Le porte-parole médiatique de ce discours est l'ex-pichador converti aux graffitis, Juneca. La dichotomie entre le « bon » graffiteur et le « bon à rien » *pichador* est l'image contrastante la plus fréquemment véhiculée par les médias.

#### **c. Synthèse**

La position de la presse montréalaise concernant le graffiti hip-hop est presque à l'opposé de celle de São Paulo. À Montréal, on met principalement l'accent sur son côté vandale, représenté par les tags, son lien possible avec les gangs de rue et l'audace de ces auteurs. À São Paulo, on le décrit plutôt comme une arme contre le vandalisme associé à la *pichação* et on met de l'avant la démarche artistique des graffiteurs.

### 3. L'administration publique

#### a. Montréal

Le programme sur les graffitis mis sur pied par la ville et opératoire entre 1996 et 2003 reflète la perception que la fonctionnaire responsable Nicole-Sophie Viau avait des graffiteurs. Si, lorsque Viau prend le dossier en main, la politique de la ville vis-à-vis les graffitis va dans la même direction que l'approche « Tolérance Zéro » de l'administration du maire new-yorkais de l'époque, Rudolph Giuliani, elle la transforme en un programme qui cherche à orienter les graffiteurs vers une voie légale, qui leur permet de développer leurs talents techniques et artistiques, mais qui comprend également un volet de mesures pour contrer leurs activités illégales. Le regard jeté sur les graffiteurs est donc double : ils sont à la fois vandales et artistes.

#### b. São Paulo

À la fois à Santo André comme à São Paulo, l'administration publique cherche à promouvoir le graffiti. Par exemple, en 2003, en collaboration avec la Fondation de la Banque de Boston, Cidade Escola Aprendiz et Suvnil (marque de peinture), la ville de São Paulo avait créé un programme pour venir en soutien aux graffiteurs, nommé « São Paulo Capital Graffiti ». À Santo André, en 2002, la « Mostra internacional de graffiti » était une fierté pour la municipalité et a été annoncée par une marche, rythmée par des tambours (cf. Annexe 4 : lii).

L'illégalité de certaines pratiques du graffiteur est exclue, autant de l'image que la Ville présente des graffiteurs que de son programme d'appui aux graffitis. Les deux municipalités étudiées présentent le portrait suivant du graffiteur : celui d'un jeune qui, grâce à sa pratique (légale) de graffitis, participe positivement à la vie civique (contrairement au *pichador*). Une fois de plus, l'idée du graffiteur en tant que symbole du bien, en opposition au *pichador* comme représentant du mal est reprise.

### c. Synthèse

La position de la Ville de Montréal vis-à-vis les graffiteurs change selon les administrations et les responsables du dossier. Si au départ la municipalité perçoit les graffiteurs essentiellement comme des vandales, elle adopte ensuite une position moins tranchée qui tient davantage compte de la valeur artistique de leur pratique. À São Paulo, de par les nombreux projets de murales subventionnés par les municipalités, il y a une tendance générale à considérer les graffiteurs comme ayant une valeur non seulement en tant qu'artistes mais aussi en tant qu'agents sociaux pouvant jouer un rôle positif dans la ville.

## 4. Les forces de l'ordre

### a. Montréal

Dans les années 1990, la police avait tendance à associer le graffiti hip-hop aux gangs de rue. Aujourd'hui, leur compréhension du phénomène s'est étendue. Leur objectif est le contrôle et la répression de la pratique illégale par des agents sociocommunautaires. Selon le témoignage de la fonctionnaire, Nicole-Sophie Viau, le comportement de ces derniers vis-à-vis les graffiteurs est variable : certains agents ont une approche modérée et ouverte au dialogue alors que d'autres emploient des méthodes plus punitives.

Dans les périodes de recrudescences de tags (et d'autres formes similaires comme les scratchitis) sur des espaces non autorisés, comme ce fut le cas au printemps 2004, l'objectif de la police est d'arrêter les malfaiteurs. L'infiltration du milieu des graffiteurs, grâce à un agent secret, est un moyen employé par la police pour atteindre ses fins.

### b. São Paulo

L'attitude des policiers semble différer selon que ceux-ci ont affaire à des *pichadores* ou à des graffiteurs. Dans le premier cas, la conséquence d'être pris en train de peindre illégalement peut aller jusqu'aux châtiments corporels. Dans le deuxième cas, l'interaction avec

les policiers paraît se limiter à une discussion permettant aux graffiteurs d'expliquer aux policiers la visée artistique de leur entreprise.

### c. Synthèse

La perception qu'a la police à Montréal et à São Paulo de ceux qui sont pris en train de graffiter illégalement est similaire : à prime à bord, il s'agit de vandales pouvant faire l'objet de sanctions plus ou moins sévères. La différence réside cependant dans le fait que la police pauliste peut changer sa perception de ces graffiteurs si elle juge que ceux-ci sont en fait des artistes. Dans ce cas aucune mesure punitive n'est appliquée. À Montréal, ce changement de perception ne semble pas exister.

## 5. L'opinion publique

### a. Montréal

Dans le cadre de ma recherche, je n'ai fait aucun sondage sur la perception qu'avait la population du graffiti hip-hop. Par ailleurs, de telles données ont été recueillies et publiées par l'INRS dans le rapport *Graffiti, tags et affichages sauvages : Évaluation du plan d'intervention de la ville de Montréal* (2001). Ces deux sondages effectués pour cette enquête indiquent notamment que la population perçoit de façon majoritairement négative les tags ou autres formes similaires « monochromes ». Par ailleurs, le plus les graffitis prennent la forme de murales colorées ou de « productions », pour reprendre un terme employé par les graffiteurs, plus l'opinion publique y est favorable. Un paramètre important à souligner est la variabilité de la perception du graffiti selon l'âge : les jeunes voient davantage dans le graffiti une valeur artistique que les plus âgés.

Voici ces informations telles que présentées dans ce rapport :

« (...) la grande majorité des répondants considèrent négativement la présence des plus petits graffiti monochromes (tags, slogans politiques, signatures codées), qu'ils soient sur les devantures d'édifices publics, résidentiels ou commerciaux (84 %), ou dans les ruelles (79 %). La perception est légèrement plus nuancée lorsqu'il est question des plus gros graffiti en plusieurs couleurs sur les structures



publiques (ponts, tunnels), sur les murs latéraux d'édifices commerciaux, ou dans les ruelles. Ici, près du tiers des gens ont une attitude surtout positive. La tendance se renverse par ailleurs complètement lorsqu'il s'agit des très gros graffiti, ou murales, incorporant souvent des images à la signature et qui recouvrent des murs entiers d'édifices commerciaux, industriels ou résidentiels. Près des deux tiers se montrent alors réceptifs, et le tiers négatifs. Notons que sur le Plateau Mont-Royal, un quartier spécialement visé par les graffiti, près de 80 % des gens se disent réceptifs à ce dernier type de graffiti » (Bellavance 2001 : 49)

« La tendance à associer les graffiti à un milieu artistique est directement liée à l'âge des répondants : plus on est jeune, plus on est susceptible de penser de la sorte. Il ne semble pas y avoir toutefois de variations en fonction de la scolarité. Les résidents du Plateau Mont-Royal, un quartier plus jeune, sont les plus nombreux à penser de la sorte, à plus du tiers, et ceux de NDG les moins nombreux, un peu plus de 15 %. Les autres quartiers se situent plus ou moins au niveau de la moyenne. Les hommes sont plus nombreux que les femmes à associer les graffiti à un milieu délabré. À l'inverse, les femmes sont plus portées à y voir un milieu dangereux » (Bellavance 2001 : 48 note de page 30).

## **b. São Paulo**

Alors que j'en suis venue à craindre, à Montréal, de devoir expliquer à ceux qui me le demandaient le sujet de ma recherche, tant il m'est arrivé souvent de voir une expression de discrète réprobation se glisser sur le visage de mes interlocuteurs, à São Paulo, dans la même situation, je voyais plutôt, un sourire se dessiner sur ces mêmes visages, souvent accompagné d'un « Que legal! »<sup>2</sup> plein d'enthousiasme.

Le graffiti était bien vu à São Paulo. Par ailleurs, la pichação scandalisait. La plupart des Brésiliens rencontrés étaient en profond désaccord avec la pichação qu'ils trouvaient esthétiquement repoussante.

---

<sup>2</sup> « Que legal ! » pourrait être traduit par les expressions « Super ! » ou « Cool ! ».

### c. Synthèse

Si l'on trace un parallèle entre les tags et les pichações, on s'aperçoit alors que la position de l'opinion publique à Montréal et à São Paulo est assez similaire. Que ce soit à Montréal ou à São Paulo, les gens regardent d'un oeil positif les graffitis multicolores et ont une aversion pour les signatures monochromes. Ceci étant dit l'opinion publique pauliste m'a semblé néanmoins beaucoup plus favorable au graffiti que celle de Montréal.

## B. Idéal

L'image qui est véhiculée du graffiteur par les diverses voix dans la ville joue sur la vision que le graffiteur a de lui-même (et vice versa) et conséquemment sur l'idéal que celui-ci cherche à atteindre.

Je n'ai posé aux graffiteurs aucune question directe concernant leur « idéal », que j'entends comme étant ce à quoi ils aspirent à devenir en tant que graffiteurs. Par ailleurs, je crois que ceux-ci m'ont donné de nombreux indices pour circonscrire cet idéal par leur interprétation – chaque fois personnelle – du concept d'artiste ainsi que par les diverses informations données au sujet de leur pratique du graffiti.

### a. Montréal

#### i. *Production à la fois légale et illégale*

Stare cherche à se démarquer comme graffiteur autant sur le plan légal qu'illégal par sa production de murales, de *pieces* et de lettres roulées. Cheeb est surtout intéressé par les productions ainsi que par les *pieces* en 3D faits notamment sur les trains. Pour cette dernière pratique, il cherche cependant des espaces où le risque encouru par l'illégalité de l'acte est minimal. Monk.e est également avant tout absorbé par ses murales (ou « productions »). Les tags et lettres roulées font aussi partie de sa pratique – pour en avoir observé des exemplaires dans les rues de Montréal –, mais ce n'est pas cet aspect du graffiti sur lequel il met l'accent.

Finalement, Naes, est celui, avec Stare, pour qui les formes de graffitis pratiquées de manière illégale semblaient avoir le plus d'importance. Naes, au cours de sa carrière de graffiteurs, a donné, notamment, beaucoup d'importance aux tags.

Les formes de graffitis dans lesquelles ces graffiteurs cherchent à se faire connaître sont en accord avec leur conception de ce que devrait être un artiste.

## *ii. Être artiste et vandale*

Trois des quatre graffiteurs montréalais (Cheeb, Stare et Monk.e) expriment clairement leur identification au statut d'artiste (ou plus spécifiquement « praticien » dans le cas de Cheeb). Naes est le seul des graffiteurs montréalais à ne pas s'être prononcé au cours de l'entrevue sur son identification au statut d'artiste. Pour Stare, être artiste, c'est montrer une polyvalence dans la maîtrise de diverses formes de graffitis. Pour Cheeb et Monk.e, la voie artistique dans laquelle ils cherchent à s'engager en est une d'exploration créative qui ne se limite pas aux règles esthétiques propres au graffiti hip-hop.

Par ailleurs, l'importance accordée à la pratique illégale laisse croire que de vouloir être artiste n'exclut pas pour autant la recherche d'un statut de vandale. Ainsi, dans la pratique des quatre graffiteurs, la légalité et l'illégalité s'entremêlent; par ailleurs, l'importance de chacun de ces volets varie d'un graffiteur à l'autre et semble directement lié à leur conception personnelle de ce qu'est d'être artiste. Par exemple, alors que pour certains graffiteurs – comme Stare – l'idéal est d'exceller dans toutes les sphères du graffiti hip-hop, pour d'autres graffiteurs, l'objectif est de dépasser ses frontières.

## **b. São Paulo**

Des entrevues faites avec les graffiteurs paulistes, j'en déduis un idéal que l'on pourrait résumer par les quatre objectifs suivants : (1) s'exprimer de manière à la fois personnelle et artistique, (2) agir avec l'attitude valorisée dans le milieu du graffiti hip-hop, (3) prendre sa place, autant parmi ses pairs que dans sa communauté et, finalement, (4) étendre ses horizons

grâce à son expertise en tant que graffiteur, notamment pour voyager. Je développerai brièvement chacun de ces objectifs.

*i. L'expression personnelle et artistique*

Le désir de s'exprimer par l'intermédiaire du graffiti hip-hop revient souvent dans le discours des graffiteurs paulistes. Il peut d'agir de l'évocation d'une expérience vécue ou d'une thématique sociale ou culturelle. Tous les graffiteurs perçoivent ce mode d'expression comme étant artistique et se voient eux-mêmes comme étant des artistes (d'ailleurs, Binho employait, en général, le terme « *artistas* » pour se référer aux graffiteurs).

*ii. L'attitude*

Un graffiteur « authentique » doit savoir défier les règles et les prescriptions de son milieu. Avoir de l'*atitude*<sup>3</sup> semble principalement impliquer posséder une volonté assez grande pour se frayer le chemin souhaité sans craindre l'adversité.

Un des reproches fait aux graffiteurs qui ne peignent que dans le contexte légal – ceux qu'Isse nomme, avec un certain sarcasme, « les graffiteurs de *panéis* » – c'est qu'ils manquent d'*atitude*. J'ai également souvent entendu les graffiteurs valoriser l'« attitude » des pichadores. Cette témérité implique la production de graffitis qui n'attendent pas d'être autorisés pour être faits. Le graffiti illégal est sous-entendu dans le concept d'*atitude*.

*iii. Prendre sa place*

L'occupation de l'espace – dans les deux sens du terme (littéral et métaphorique) – m'a semblé être une préoccupation importante pour les graffiteurs paulistes. On peut dire que, par l'espace pris par leurs graffitis sur les murs de la ville, les graffiteurs cherchent à obtenir la

---

<sup>3</sup> « Atitude » est écrit selon l'orthographe portugaise

reconnaissance de leurs pairs ainsi que de leur communauté. Lors des assemblées tenues entre graffiteurs à Santo André, ceux-ci disent vouloir former une entité indépendante de l'administration municipale afin d'occuper un « espace » propre.

*iv. L'expansion de ses horizons*

Finalement, le dernier objectif, maintes fois exprimé, est celui de pouvoir s'abreuver à davantage de sources d'information ainsi que d'avoir la possibilité de voyager pour connaître des pays étrangers.

**c. Synthèse**

L'idéal des graffiteurs montréalais et paulistes m'a paru être composé d'éléments différents. À Montréal, l'important est de réussir à concilier les statuts d'artiste et de vandale par une pratique du graffiti qui se balance entre la légalité et l'illégalité. À São Paulo, les préoccupations sont autres : le défi semble être celui de réussir en tant qu'individu à gagner sa place dans la société et à se faire entendre en mettant de l'avant son courage, son dynamisme et ses capacités artistiques.

**C. Moyens et leurs conséquences pour les graffiteurs**

Les idéaux se construisent en fonction des moyens disponibles aux graffiteurs. Les facteurs suivants paraissent influencer les aspirations des graffiteurs montréalais et paulistes.

## 1. Les programmes de l'administration publique et d'organes privés qui soutiennent le graffiti

### a. Montréal

Lors des trois étés au cours desquels s'est déroulé mon terrain à Montréal, l'appui de la Ville de Montréal reposait en grande partie sur les espaces qu'elles rendaient disponibles aux graffiteurs, principalement via les murs autorisés et les murales subventionnées. La présence de la Ville dans le milieu du graffiti se retrouvait aussi dans l'organisation d'ateliers de graffitis, de petits événements ainsi qu'en 2002 par le financement partiel du voyage de graffiteurs québécois à Santo André au Brésil. Pour sa part, le Café Graffiti donnait accès à un local où les graffiteurs pouvaient se retrouver pour discuter et dessiner dans leur *blackbook*, offrait des ateliers de graffitis et mettait sur pied des projets pour promouvoir le graffiti hip-hop<sup>4</sup>.

Ce soutien permettait aux graffiteurs qui acceptaient de participer aux programmes de la Ville ou du Café Graffiti, de peindre légalement dans un contexte où souvent la peinture aérosol leur était fournie. Les graffiteurs les plus impliqués dans le programme de la Ville en tiraient aussi un salaire.

L'emprise du programme sur les graffiteurs rencontrés m'a néanmoins semblé limitée. Dans le milieu du graffiti montréalais, l'initiative personnelle et l'autonomie des graffiteurs paraissaient occuper une place importante autant au sein des programmes de la Ville (Stare était le graffiteur responsable des projets de murales subventionnées) qu'à l'extérieur de celui-ci (Under Pressure est organisé depuis ses premières années par les mêmes deux graffiteurs). De plus, je n'ai eu connaissance d'aucun événement organisé par la Ville où une thématique fut proposée pour diriger le sujet des graffitis produits. La Ville m'a donc semblé vouloir se montrer à la fois présente et discrète dans ses interventions auprès des graffiteurs. Durant le terrain, les graffiteurs rencontrés semblaient tous entretenir une bonne relation avec les intervenants municipaux liés au programme de graffitis de la Ville.

---

<sup>4</sup> Il est à noter que malgré ces différentes formes d'appui, l'événement annuel de plus grande envergure n'était pas organisé par la Ville ou par le Café Graffiti, mais de manière indépendante par Seaz et Flow (la subvention accordée à cet événement était modeste).

En somme, la Ville donnait aux graffiteurs accès à certains espaces – à la fois au quotidien (les murs autorisés) et de manière occasionnelle (les murales subventionnées) – et à des moyens financiers (matériel et salaire). Bien que le dialogue entre la Ville et les graffiteurs semblait très positif, les graffiteurs rencontrés demeuraient néanmoins assez autonomes des projets municipaux dans leur développement en tant que graffiteurs. Ceci s’explique peut-être en partie parce que, comme le suggère Cheeb, les espaces proposés n’étaient ni assez nombreux ni assez voyants pour s’y limiter.

#### **b. São Paulo**

Dans le grand São Paulo, les événements de graffitis étaient très fréquents (presque toutes les fins de semaine pendant les mois passés à São Paulo et à Santo André). Tous les événements de ce genre auxquels j’ai assisté étaient financés et organisés par l’administration municipale, des institutions publiques, comme des écoles ou des organismes communautaires (par exemple, le programme *Beco Escola de Cidade Aprendiz*).

La profusion de ces événements permettait aux graffiteurs de peindre très fréquemment dans un contexte légal et à orienter une partie non négligeable de leur pratique vers la production de graffitis qui s’inséraient dans le cadre du *painel* – c’est-à-dire de *letras* ou *personagens* produits individuellement sur des murs où les graffiteurs peignaient côte à côte. Selon qu’il y ait une thématique imposée ou non pour l’événement, le graffiteur était plus ou moins libre de choisir ses sources d’inspiration. Le graffiteur qui participait aux événements de *panéis* n’était donc pas étranger à l’idée de réaliser un graffiti en fonction d’un sujet imposé.

L’organisation de ces événements – particulièrement ceux de grande envergure, comme les *mostras* annuelles de Santo André – amenait les graffiteurs à se réunir pour travailler en équipe et à s’entendre sur un plan d’action à présenter aux responsables municipaux. La collaboration entre graffiteurs et responsables municipaux n’était néanmoins pas toujours facile. Par périodes, comme celle où j’étais à Santo André, le dialogue connaissait bien des ratés. Les graffiteurs étaient méfiants des responsables municipaux et ne se sentaient pas écoutés par

ceux-ci. À ce sujet, j'ai été soupçonnée, au départ, à Santo André, d'être une espionne de la Ville.

Les organes publics fournissaient aussi aux graffiteurs expérimentés l'occasion de subvenir à leurs besoins grâce à des ateliers de graffitis que ceux-ci animaient dans divers milieux (notamment dans le cadre de cours parascolaires offerts aux jeunes la fin de semaine ainsi que dans les centres communautaires SESC – *Serviço social do comercio* – de la ville). Ces emplois permettaient à une cinquantaine de graffiteurs – selon les estimations de Binho – de vivre du graffiti.

### **c. Synthèse**

Autant à Montréal qu'à São Paulo, il existait, lors du terrain, des moyens offerts par les municipalités pour peindre des graffitis dans un cadre légal. Ces moyens étaient cependant de plus grande envergure à São Paulo qu'à Montréal ce qui semblait avoir un impact sur le comportement des graffiteurs. À Montréal, les graffiteurs demeuraient assez autonomes de la Ville et des autres organismes alors qu'à São Paulo, beaucoup de graffiteurs étaient impliqués dans des projets avec des institutions publiques ou privées pour réaliser des événements de graffitis. Ces collaborations résultaient parfois dans l'imposition de thématiques orientant la production des graffitis.

## **2. L'agenda des forces de l'ordre**

### **a. Montréal**

Si les graffiteurs montréalais ne semblaient pas se méfier des fonctionnaires et des intervenants de la Ville, la situation était différente vis-à-vis du corps policier<sup>5</sup>. Même si les

---

<sup>5</sup> Lors d'un modeste événement de graffitis, organisé dans un parc public de la ville de LaSalle, des graffiteurs locaux avaient identifié un étrange personnage, un peu hurluberlu, aperçu à quelques reprises auparavant et qu'ils soupçonnaient d'être un policier enquêtant sur les activités des graffiteurs.



graffiteurs montréalais craignaient le contrôle policier, ceci ne les empêchait pas de graffiter sur des espaces non autorisés. Cependant, le temps d'exécution était minimisé pour réduire les chances d'être pris en flagrant délit. Je n'ai pas eu connaissance de graffiteurs ayant pris le temps de faire des graffitis élaborés sur un mur sans autorisation à part dans des lieux comme une usine désaffectée, un pylône de béton sous l'autoroute, ou une gare de triage à l'extérieur de Montréal, espaces beaucoup moins contrôlés par la police.

La dynamique entre les graffiteurs et les policiers se rapprochait souvent de celle du chat et de la souris. Lorsque Monk.e m'a demandé de prendre une photo de lui avec deux policiers à Santo André, j'ai compris l'importance qu'avait pour un graffiteur la figure du policier en tant qu'autorité crainte, mais essentielle pour circonscrire l'illégalité.

Si un graffiteur était pris par la police, il pouvait s'attendre à ce que celle-ci applique des mesures punitives à son égard. Dans la situation où un graffiteur avait des ennuis avec la police, celui-ci pouvait décider d'arrêter momentanément sa pratique illégale de graffitis comme ce fut le cas de Naes.

## **b. São Paulo**

Les graffiteurs étaient contrôlés, à l'occasion, par les policiers. Cependant, les chances d'être punis demeuraient minces, hormis des espaces comme le métro où la surveillance était beaucoup plus stricte. Cette situation s'expliquait peut-être, en partie, par le fait qu'aux yeux de la police, ce sont les *pichadores* qui étaient les vandales et non les graffiteurs. Ainsi, plus les graffiteurs faisaient, dans un espace non autorisé, des graffitis qui étaient colorés et avaient une qualité artistique, le moins ils risquaient d'avoir des ennuis avec la police. Par exemple, le dimanche en fin d'après-midi où j'ai observé les Gêmeos, Nina, Ise et Nunca peindre sans autorisation un mur qui fermait l'accès à un terrain vague, comme les graffitis réalisés avaient les qualités précédemment mentionnées, les graffiteurs ne semblaient aucunement inquiets du contrôle policier – qui d'ailleurs n'eut pas lieu.

Cependant, dans les deux cas où j'ai suivi des graffiteurs dans leurs activités de *bombardeiro*, composées de tags et de formes similaires aux *throw-ups*, ceux-ci tentaient de

minimiser le temps pris par l'opération. Dans une des situations, les graffiteurs se déplaçaient en voiture entre les divers lieux où ils graffitaient. Dans l'autre cas, un ami des graffiteurs faisait la vigie pendant que ceux-ci menaient à bien leur mission. Dans ces situations, l'intervention policière ne fit pas non plus partie de l'aventure.

En somme, le contrôle policier limité facilite l'accès des graffiteurs à des murs sans autorisation; en général les murs choisis sont sans grande valeur. Il m'a semblé que plus les graffiteurs font des graffitis artistiques et colorés, le moins ils semblent craindre d'être contrôlés par la police et plus ils peignent sans se soucier de leur rapidité d'exécution. Par ailleurs, les surfaces de plus grande valeur, par exemple, celle du métro, sont sous haute surveillance et sont d'accès beaucoup plus difficile pour les graffiteurs.

### **c. Synthèse**

Déjouer le contrôle policier en peignant illégalement semble être un risque beaucoup plus constant pour les graffiteurs montréalais que pour les graffiteurs paulistes. Du fait que ceux-ci puissent jouer sur la valeur artistique de leurs productions – surtout si celles-ci sont multicolores – pour gagner la sympathie des policiers, rend l'accès à des murs illégaux moins risqués – et donc plus facile – à part s'il s'agit d'espaces très contrôlés, comme le métro.

## **3. Les facteurs économiques**

On ne peut ignorer l'importance de la donnée économique pour comprendre la situation des graffiteurs. J'en aborderai, brièvement, deux aspects qui m'ont paru jouer un rôle important : le pouvoir d'achat (l'achat de matériel et les déplacements) et le marché national.

**a. Montréal**

*i. Le pouvoir d'achat*

i. L'achat de matériel

Il existe, dans la tradition du graffiti hip-hop, la pratique de voler le matériel nécessaire pour graffiter. J'ai déjà été témoin d'un tel acte une seule fois, lors de la réalisation d'un court documentaire sur les graffiteurs (« Les Bombarts ») au printemps 2000. Je n'ai posé aucune question à ce sujet à mes informateurs (essentiellement pour ne pas prendre un rôle inquisiteur qui aurait pu leur déplaire), mais je déduis de leurs entrevues que l'acquisition des bombes aérosol se faisait rarement par vol, mais bien davantage par achat ou par troc (en échange pour la réalisation de murales).

Aucun graffiteur ne mentionne avoir été limité dans sa production de graffitis par le coût trop élevé de matériel nécessaire à sa réalisation. La qualité de la peinture qu'ils se procurent semble, de plus, les satisfaire.

**ii. Les déplacements**

Le coût de la vie et des frais de déplacement relativement bas par rapport au salaire gagné fait en sorte que les voyages à l'extérieur de la ville et même à l'extérieur du pays sont envisageables. Ceci explique, en partie, pourquoi, alors qu'il a été possible pour une délégation de graffiteurs québécois de se rendre à Santo André, le projet inverse ne s'est pas concrétisé. De plus, la position enviable du Canada en termes géopolitiques et économiques fait en sorte que les déplacements à l'extérieur du pays sont simplifiés par l'accès facile aux visas pour l'étranger.

Les graffiteurs montréalais n'étaient pas tous pour autant des globe-trotters accomplis – Monk.e a connu son baptême de l'air lors du voyage à Santo André – mais voyager à l'étranger n'était pas hors d'accès. Stare était le graffiteur ayant le plus voyagé et le plus loin – la première fois qu'il a pris l'avion, c'était pour se rendre en Inde. Un autre fait notoire de ses voyages est

qu'il a fait une escale d'un jour à Paris en revenant de Madagascar avec pour objectif celui de laisser sa marque de graffiteur dans la ville des Lumières.

*ii. Le marché national*

Il existe à Montréal un marché pour des produits liés au hip-hop. Certains proviennent de Montréal, tels le magazine de graffitis *Under Pressure* et la marque de vêtements hip-hop « Evidence ». Le Canada n'étant pas un pays très peuplé<sup>6</sup> (par comparaison notamment avec son voisin du Sud<sup>7</sup>), la population cible – en grande majorité des individus entre 12 et 35 ans (estimée personnelle) – représente un nombre limité d'individus. De plus, les importations américaines sont très nombreuses. Pour s'en rendre compte, il suffit de jeter un coup d'œil aux produits du hip-hop offerts sur le site Internet montréalais « Bombing Science ».

De ce que j'ai pu saisir – et il ne s'agit que d'une impression –, la part montréalaise et canadienne des produits hip-hop disponibles à Montréal est inférieure à celle des produits venant d'ailleurs, en particulier des États-Unis. Ainsi, on ne peut pas parler d'un marché autonome de produits hip-hop nationaux. Il s'agirait plutôt d'un marché où coexistent les produits d'ici avec ceux – en plus grande quantité – provenant d'ailleurs, surtout des États-Unis.

Quelles conséquences peut-on induire de la particularité du marché national pour les moyens accessibles aux graffiteurs montréalais? Il s'agit d'un marché où les graffiteurs ont accès à une certaine quantité de produits locaux ou nationaux, mais en proportion moins importante que de produits étrangers, surtout américains. On peut donc avancer que les modèles étrangers, particulièrement le modèle américain, sont très présents dans le milieu du graffiti hip-hop montréalais.

---

<sup>6</sup> La population du Canada est estimée à 33 millions d'habitants

<sup>7</sup> La population des États-Unis est estimée à 298 millions d'habitants

**b. São Paulo***i. Le pouvoir d'achat*

En termes économiques, le Brésil, avec un PIB de 1 576 728 milliards de dollars (Badie et Didiot 2006 : 400), est le lion de l'Amérique du Sud. Malgré cela, le pouvoir d'achat par rapport à celui de pays plus au Nord, comme le Canada, est réduit. Cette situation entraîne pour les graffiteurs paulistes des limitations pour l'achat de matériel et les déplacements.

**i. L'achat de matériel**

La peinture aérosol, surtout lorsque celle-ci est importée, coûte cher pour les graffiteurs paulistes. Un des moyens trouvés pour peindre à plus faible coût est de combiner l'emploi de la peinture aérosol avec celle produite à base de latex. De plus, si la peinture aérosol importée peut s'acheter dans les boutiques spécialisées de graffiti, rue 24 de Maio, dans le vieux centre de São Paulo, la plupart des graffiteurs se contentent, pour réduire les coûts de production, de peinture aérosol locale, même si, au dire des graffiteurs, celle-ci est de moins bonne qualité que la peinture importée.

**ii. Les déplacements**

La deuxième limitation est liée au coût très élevé des billets d'avion permettant les déplacements à l'étranger. Peut-être en bonne partie parce qu'ils me voyaient comme une *gringa*, les graffiteurs ont souvent partagé avec moi leurs rêves d'aller à l'étranger. Malheureusement, peu réussissaient à partir faute de moyens financiers. Il faut également ajouter que les voyages vers l'Amérique du Nord ou l'Europe exigent l'obtention d'un visa qui est onéreux et n'est pas automatiquement accordé. Aller à l'étranger demeure donc un rêve que très peu de graffiteurs réussissent à concrétiser.

## *ii. Le marché national*

Avec une population de plus de 186 millions d'habitants, le Brésil possède un imposant marché national. L'importance de la population fait en sorte que les consommateurs potentiels pour un produit donné peuvent être très nombreux.

Dans le marché du graffiti hip-hop brésilien, la plupart des produits proviennent de São Paulo et sont distribués dans le reste du pays. C'est le cas de la revue « Graffiti », publiée tous les deux mois, avec un tirage de 55 000 copies, par la société pauliste d'édition Escala et dirigée, depuis 2001, par le graffiteur Binho. Si cette revue est publiée si fréquemment depuis six ans, c'est parce qu'il s'agit d'un produit rentable, dû notamment à l'importance de la demande. D'autres produits nationaux dérivés du graffiti hip-hop sont des vidéos produits par des graffiteurs brésiliens. Binho a aussi sa propre ligne de vêtements de hip-hop produite par sa compagnie 3<sup>e</sup>Mundo. Dans les boutiques spécialisées dans le graffiti, les produits locaux étaient beaucoup plus nombreux que ceux provenant de l'étranger. D'ailleurs, à ce sujet, à mon retour de São Paulo, en échange pour l'envoi de vidéos brésiliens de graffitis, Ise, le propriétaire de la boutique « Grapixo », m'a demandé de lui envoyer des t-shirts et magazines de Montréal ou d'ailleurs.

Ces caractéristiques du pouvoir d'achat et du marché national au Brésil ont les effets suivants sur la pratique du graffiti à São Paulo.

Les moyens financiers très modestes des graffiteurs paulistes les amènent à peindre avec un matériel de qualité parfois médiocre et surtout de combiner divers types de peinture pour minimiser les coûts de production. On peut aussi supposer que l'achat de magazines et autres publications sur le graffiti – surtout provenant de l'étranger – est limité, ce qui réduit, en quelque sorte, leur accès à l'information.

Quant au marché national, sa vigueur permet aux produits dérivés du graffiti hip-hop, presque exclusivement brésiliens (la plupart viennent de São Paulo), de trouver preneur et d'être rentables. Cette situation fait en sorte que le graffiti hip-hop est représenté à São Paulo essentiellement par des modèles et des produits locaux. « L'autonomie du graffiti brésilien »

que décrit Binho pourrait donc s'expliquer en partie par les particularités des facteurs économiques décrits ci-dessus.

### c. **Synthèse**

Les moyens économiques des graffiteurs montréalais sont beaucoup plus importants que ceux des graffiteurs paulistes. Ceci a comme conséquence de donner aux graffiteurs montréalais un accès beaucoup plus facile à du matériel de qualité et aux voyages que ce n'est le cas pour les graffiteurs paulistes. Par ailleurs, les produits liés au hip-hop sont produits localement en quantité beaucoup plus significative à São Paulo, qu'à Montréal, où les produits sont essentiellement américains.

## 4. **Le bagage culturel**

C'est une section qui est vaste et – comme dans le cas des autres – dont je ne ferai qu'effleurer la surface par la présentation de quelques éléments qui lui sont associés et qui jouent un rôle important pour modeler la pratique locale du graffiti hip-hop. Le premier de ces éléments sont les connaissances linguistiques des graffiteurs. Le deuxième élément est l'ensemble des références picturales disponibles aux graffiteurs, à la fois dans le graffiti hip-hop et à l'extérieur de celui-ci, notamment, dans les bandes dessinées.

### a. **Montréal**

#### i. *La langue*

Les graffiteurs ayant servi de sujet d'étude étaient de langue maternelle française. Cependant, ils maîtrisaient tous assez bien l'anglais pour pouvoir communiquer et lire dans cette langue. Leur bilinguisme leur permettait donc de recueillir des informations sur le graffiti hip-hop à la fois en français et en anglais. Ceci leur donnait accès au milieu du graffiti hip-hop

des pays francophones (notamment la France) et des pays anglophones (notamment les États-Unis) ainsi qu'à tous les sites Internet de graffitis des pays étrangers qui emploient l'anglais (souvent en plus de la langue vernaculaire) comme langue de communication.

*ii. Les références picturales*

*i. Dans le graffiti hip-hop*

Chaque graffiteur a donné des renseignements sur deux groupes d'influence : les graffiteurs montréalais et les graffiteurs étrangers les ayant influencés. On remarque néanmoins, dans les récits des graffiteurs, l'importance capitale qu'ont eue certains graffiteurs locaux dans leur développement artistique. Ainsi, certains graffiteurs influents à Montréal servent de référence aux autres. Il est à noter que ces graffiteurs modèles changent au fil des « générations » de graffiteurs. Par exemple, Flow était un modèle pour Stare, celui-ci a été un modèle pour Monk.e qui, à son tour, devient une référence pour des graffiteurs débutants<sup>8</sup>. Sino, graffiteur français, installé à Montréal est aussi mentionné comme influence, à la fois de Naes, Cheeb et Monk.e.

Quels styles ces graffiteurs représentent-ils? Flow est associé au *wildstyle* d'origine newyorkaise, Sino, aux lettrages de style français alors que Stare et Monk.e ont des styles qui combinent les influences américaines et françaises.

*ii. À l'extérieur du graffiti hip-hop*

J'ai très peu d'informations au sujet du premier type de références. Les seules sont l'intérêt manifesté par Cheeb pour l'esthétique « gore » qui renvoie à un imaginaire macabre et sanglant ainsi que celles évoquées par Monk.e, c'est-à-dire les photos, les affiches publicitaires et le recueil d'une exposition d'art « Urban Discipline ».

---

<sup>8</sup> Assise dans le fond d'un bus, je remarquai qu'un jeune taguait. Après un moment, je lui demandai quels graffiteurs il estimait à Montréal. Il me répondit spontanément : « Monk.e ».



**b. São Paulo***i. La langue*

La plupart des graffiteurs brésiliens rencontrés étaient unilingues portugais. Seuls les graffiteurs les plus influents et ayant davantage de contact avec l'étranger, comme Binho, avaient des connaissances d'autres langues comme l'espagnol et l'anglais. Ceci fait en sorte que les graffiteurs ne pouvaient, en général, que comprendre les publications ou les documents audiovisuels de langue portugaise. Le fait que la plupart des graffiteurs paulistes ne puissent que lire et s'exprimer en portugais les empêchait de tirer de l'information des nombreuses sources écrites en anglais et les amenait à se renseigner, essentiellement, grâce à des publications brésiliennes.

*ii. Les références picturales**i. Dans le graffiti hip-hop*

Les graffiteurs les plus influents et les plus reconnus de leur milieu servent de modèles aux graffiteurs locaux, non seulement par leurs œuvres graphiques, mais aussi par l'information qu'ils transmettent sur le graffiti hip-hop, notamment dans le cadre d'ateliers. De plus, ces graffiteurs peuvent permettre à leurs pairs de connaître des graffiteurs venant d'ailleurs. Par exemple, Binho explique que lorsque des graffiteurs étrangers viennent lui rendre visite, il invite divers graffiteurs locaux à peindre avec eux.

*ii. À l'extérieur du graffiti hip-hop*

Trois sources d'influences ont été indiquées par les graffiteurs interviewés.

La première, mentionnée par Tota, est celle des bandes dessinées, particulièrement celles de Morison de Souza. La deuxième, mentionnée par Dimi, est celle de peintres comme

Salvador Dalí. La troisième est celle du folklore brésilien. Celle-ci influence la création, à la fois des Gêmeos, de Speto et de Tota. Un instigateur de cet intérêt pour leur culture nationale serait le graffiteur américain, nommé Twist, qui aurait encouragé les Gêmeos à s'inspirer du folklore brésilien dans leurs graffitis.

### **c. Synthèse**

Les graffiteurs montréalais et paulistes baignent dans des univers culturels très différents. Du fait de parler, à la fois, le français et l'anglais amènent les graffiteurs montréalais à avoir accès et à assimiler facilement l'information disponible dans ces deux langues, notamment celle provenant de la France et des États-Unis. La situation est différente chez les graffiteurs paulistes qui, du fait de parler essentiellement le portugais, s'entourent surtout d'information provenant du Brésil. Quant aux influences, celles-ci sont constituées d'un mélange de sources locales et étrangères dans les deux villes. Une distinction à souligner est que les références picturales provenant de l'extérieur du milieu du graffiti hip-hop sont beaucoup plus nationales à São Paulo qu'à Montréal.

## **5. Le milieu ambiant**

Le milieu ambiant façonne également la forme prise localement par le graffiti hip-hop. J'en aborderai trois aspects : le climat, la localisation géographique et l'aménagement urbain.

### **a. Montréal**

#### *i. Le climat*

Alors que, durant les mois de beau temps (de mai à septembre), les graffiteurs montréalais peuvent peindre à l'extérieur sans que le climat soit un véritable obstacle (à part la pluie), durant les mois de temps froid et de neige (octobre à avril), cela devient plus difficile. Les

activités des graffiteurs sur les murs extérieurs de la ville s'arrêtent donc presque complètement chaque année pendant quelques mois. Selon Sino, la rigueur de l'hiver et la pause que celle-ci implique pour les graffiteurs coupe l'élan et freine le développement du graffiti hip-hop à Montréal.

## *ii. Localisation géographique*

Le facteur géographique le plus important à mentionner est la proximité entre Montréal et New York. C'est d'ailleurs un voyage à New York qui a déclenché un vif intérêt pour le graffiti hip-hop autant pour Flow que pour Seaz. Naes évoque aussi le souvenir de sa fascination pour les graffitis – particulièrement les tags – vus à New York lors d'un voyage effectué avec sa famille durant son adolescence.

Les liens existants entre Montréal et New York en raison de la proximité géographique se retrouvent dans d'autres disciplines du hip-hop. Hubert Léger aborde ce thème dans une étude menée sur le breakdance à Montréal :

« La relation du Bronx new-yorkais qui s'est établie avec les quartiers de Montréal est passée en plus de l'espace médiatique par des relations familiales qu'entretenaient certaines familles immigrées de Montréal, avec d'autres membres installés aux États-Unis. En revenant de séjours à New York, les premiers témoins du phénomène hip-hop parlent de « *mecs qui tournent sur le dos ou même sur la tête* », ce qui suscita à leurs dires, plus d'interrogation que d'engouement » (Léger 2005 : 58).

On peut supposer que cette proximité géographique entre New York et Montréal explique en partie l'importance du modèle américain dans le graffiti montréalais.

## *iii. L'aménagement urbain*

Certaines caractéristiques de l'aménagement urbain jouent un rôle sur le « paysage » de graffitis dans la ville. Par contraste avec São Paulo, deux espaces sont particuliers à Montréal. Le

premier espace est les ruelles. Très nombreuses à Montréal, celles-ci sont des espaces très fréquemment graffités, peut-être parce qu'il ne s'agit pas d'une surface à laquelle on attribue beaucoup de valeur. Le deuxième espace est les trains auxquels les graffiteurs ont accès dans les gares de triage.

**b. São Paulo**

*i. Le climat*

À part pour la pluie qui tombe souvent à São Paulo sous forme de *garoa*, la pratique du graffiti peut se faire de façon continue tout au long de l'année. Il n'y a donc pas une période annuelle de long arrêt qui coupe le rythme de production de graffitis comme c'est le cas à Montréal. Il se peut qu'à São Paulo, le fait que les activités de graffitis s'étalent sur toute l'année ait un effet dynamisant sur le milieu du graffiti pauliste.

*ii. Localisation géographique*

São Paulo est situé au sud-est du Brésil. Les pays dont il est le plus près, en termes géographiques, sont ceux qui forment le Cône Sud (Argentine, Chili, Paraguay et Uruguay). L'Amérique du Nord et l'Europe sont à plus de six heures de vol de São Paulo.

Parmi les graffiteurs étrangers, ce sont avec les graffiteurs chiliens que les graffiteurs paulistes semblent avoir tissé le plus de liens. En 1996, Binho, les Gêmeos, Speto et Vitché ont été invités à graffiter au Chili. Binho dit que lui et ses acolytes ont joué, auprès des Chiliens, un rôle de mentor et que c'est grâce à ce voyage que le graffiti chilien a connu un essor par la suite.

Le milieu du graffiti hip-hop pauliste entretient aussi des contacts avec quelques graffiteurs étrangers provenant de l'extérieur du Cône Sud – notamment des graffiteurs américains (dont Daze) ainsi que des graffiteurs européens (dont l'Allemand, Loomit). Ces contacts se sont fait essentiellement grâce à la visite de ces graffiteurs à São Paulo et non l'inverse. À ma connaissance, les seuls graffiteurs paulistes ayant séjourné, à la fois aux États-

Unis et en Allemagne sont les graffiteurs Gêmeos. Binho, par exemple, n'avait pas eu cette occasion. Il m'a semblé que les graffiteurs paulistes avaient davantage la visite au Brésil de graffiteurs européens que de graffiteurs américains.

En somme, de par la situation géographique de São Paulo, les graffiteurs locaux se retrouvent donc à échanger plus fréquemment avec des graffiteurs provenant de pays avoisinants qu'avec ceux de pays plus lointains, comme ceux provenant des États-Unis ou de l'Europe. Ceci fait en sorte que le réseau d'échange des graffiteurs paulistes avec des graffiteurs étrangers est assez varié : il est très important avec les Chiliens, mais il existe aussi avec certains graffiteurs américains et européens.

### *iii. Aménagement urbain*

Voici trois exemples de surfaces privilégiées par les graffiteurs qui découlent de la particularité de l'aménagement urbain de São Paulo (en contraste avec celui de Montréal) : les murs clôturant les terrains privés, les rideaux métalliques et les *outdoors*.

Dans le grand São Paulo, agglomération urbaine qui s'étend sur plus de 100 km, les parois propices aux graffitis, particulièrement des murets délimitant les lots privés, sont nombreuses. Les graffiteurs hip-hop ne sont pas les seuls à utiliser ces surfaces pour y peindre leurs œuvres. En plus des *pichadores*, on y retrouve aussi la marque des publicitaires et, durant les campagnes électorales, celle des politiciens.

D'autres espaces où se trouvent des graffitis et qui sont propres à São Paulo (en comparaison avec Montréal) sont les rideaux métalliques des devantures de boutiques et des garages des maisons privées.

Le dernier espace mentionné est les *outdoors*. Ceux-ci sont très nombreux le long des voies rapides. Les graffiteurs les plus téméraires ont pris l'habitude de les escalader pour y laisser leur marque sur l'arrière des panneaux métalliques.

### c. Synthèse

En bref, dans chacune des villes, les particularités du milieu environnant ont les incidences suivantes sur la pratique du graffiti hip-hop.

Premièrement, les différences climatiques amènent les graffiteurs montréalais à arrêter presque complètement leurs activités pendant l'hiver alors que les graffiteurs paulistes sont actifs à longueur d'année.

Deuxièmement, les sites géographiques distincts font en sorte qu'alors que Montréal est essentiellement tourné vers New York et l'Europe, São Paulo est surtout en communication avec ses voisins du Cône Sud, et à une échelle plus réduite avec les États-Unis et l'Europe.

Troisièmement, l'aménagement urbain à Montréal entraîne les graffiteurs à privilégier, comme canevases, les ruelles et les wagons de train alors qu'à São Paulo, ils peignent sur les nombreux murets qui ferment l'accès aux terrains privés (souvent des terrains vagues), sur les rideaux métalliques ainsi que sur les *outdoors*.

## 6. Incidences des paramètres locaux sur quatre composantes du graffiti hip-hop

Les trois sphères présentées ci-dessus (idéal, perceptions et moyens) ont des conséquences sur quatre éléments de base de la pratique du graffiti : les espaces occupés, le matériel employé, l'information acquise et la production générée.

### a. Montréal

#### i. *Espaces occupés*

*Cette section découle de l'idéal du graffiteur, des perceptions et des moyens de l'administration publique et des forces de l'ordre ainsi que du milieu ambiant.*

Grâce aux murs autorisés et aux murales subventionnées, l'administration publique exerce un contrôle partiel sur les espaces occupés par les graffiteurs.

L'illégalité dans le graffiti hip-hop à Montréal demeure cependant une partie importante de la pratique. Les graffitis continuent donc de se faire sur des surfaces non autorisées. Cependant, pour minimiser l'emprise du contrôle policier, ces graffitis sont faits soit le plus rapidement possible (tags et *throw-ups*) ou soit dans des espaces moins contrôlés (usine désaffectée, pylônes de béton sous un passage surélevé d'une voie rapide). Deux surfaces fréquemment graffitées sont les ruelles et les trains.

## *ii. Matériel employé*

*Cette section découle de l'idéal du graffiteur et des facteurs économiques.*

Les graffiteurs ont accès assez facilement à de la peinture aérosol de bonne qualité et paraissent avoir les moyens de s'en acheter. Ils en obtiennent également grâce à des contrats de murales avec des particuliers ou avec la municipalité.

Réussir à voler de la peinture, en tant qu'acte transgressif, est un défi que les graffiteurs montréalais cherchent à relever en raison de l'importance qu'ils accordent à l'illégalité. Il ne s'agit cependant pas de la manière principale par laquelle les graffiteurs obtiennent leur matériel.

## *iii. Information acquise*

*Cette section découle des facteurs économiques, du bagage culturel (langue et graffiteurs locaux) et du milieu ambiant (localisation géographique).*

Le bilinguisme (français et anglais) permet aux graffiteurs de comprendre l'information sur le graffiti hip-hop provenant des pays francophones, anglophones (particulièrement les États-Unis) ainsi que de pays étrangers ayant traduit l'information en anglais.

La proximité géographique de New York et la part de marché importante prise par les produits américains de graffitis hip-hop donnent aux graffiteurs montréalais un accès facile au modèle américain.

Les graffiteurs montréalais francophones sont aussi exposés au modèle de graffitis hip-hop français grâce aux magazines français et à la venue à Montréal de graffiteurs français. Les graffiteurs montréalais se rendent aussi à l'occasion en France, comme ce fut le cas de Stare.

Les graffiteurs montréalais s'inspirent d'autres graffiteurs locaux, souvent de la génération qui les précède.

#### *iv. Production générée*

*Cette section découle de l'idéal du graffiteur, des perceptions et des moyens de l'administration publique et des forces de l'ordre ainsi que du milieu ambiant.*

La production des graffiteurs inclut à la fois un volet légal et illégal.

Une partie de la production se fait donc à l'intérieur de structures légales grâce aux projets municipaux ou individuels. L'autonomie des graffiteurs vis-à-vis ces structures demeure néanmoins importante. Le plus grand événement annuel de graffitis hip-hop (« Under Pressure ») est organisé par deux graffiteurs et non par la municipalité.

Dans leur production illégale, les graffiteurs jouent « au chat et à la souris » avec les forces de l'ordre dont ils craignent les mesures punitives

Le rythme de production est coupé chaque année par la saison hivernale

La collaboration rémunérée avec la municipalité ou avec des organismes communautaires est un moyen permettant à un graffiteur de vivre du graffiti.

### **b. São Paulo**

#### *i. Espaces occupés*



*Cette section découle des facteurs économiques, du bagage culturel (langue et graffiteurs locaux) et du milieu ambiant (localisation géographique).*

L'administration publique et les organes privés contrôlent en partie l'espace graffité par l'organisation fréquente d'événements où les graffiteurs peignent des *panéis*.

Dans de nombreux espaces non autorisés, il y a peu de contrôle exercé par les forces de l'ordre (à part pour des lieux comme le métro). De plus, la tolérance des policiers pour des formes graphiques peintes dans des espaces non autorisés est plus grande, dans le cas de graffitis colorés, jugés artistiques, que pour des *pichações*, perçus comme des gribouillis.

Certaines surfaces graffitées particulières à São Paulo (en contraste avec Montréal) sont les rideaux métalliques et les *outdoors*.

## *ii. Matériel employé*

*Cette section découle de l'idéal du graffiteur et des facteurs économiques.*

Le pouvoir d'achat limité qu'ont les graffiteurs paulistes a deux conséquences pour le matériel utilisé pour peindre :

- L'emploi de peinture aérosol de qualité médiocre.
- L'utilisation de peinture latex (en plus de peinture aérosol), employée principalement pour peindre le fond. Cet emploi a amené les graffiteurs paulistes à développer une expertise dans la technique des dégradés de couleurs réalisés à l'aide d'un petit rouleau (*rolinho*).

## *iii. Information acquise*

*Cette section découle des facteurs économiques, du bagage culturel (langue et graffiteurs locaux) et du milieu ambiant (localisation géographique).*

L'information assimilée par les graffiteurs paulistes est essentiellement en portugais pour les raisons suivantes :

- Les graffiteurs sont, pour la plupart, unilingues portugais.
- Les produits de graffiti hip-hop disponibles proviennent majoritairement du Brésil.
- Les déplacements des graffiteurs à l'extérieur du Brésil sont rares
- La distance géographique des États-Unis limite l'accès au modèle américain du graffiti hip-hop

La proximité géographique des autres pays du Cône Sud (particulièrement le Chili) favorise les échanges entre les graffiteurs paulistes et ceux de ces pays.

Les graffiteurs paulistes s'inspirent aussi d'autres graffiteurs locaux ou de la culture brésilienne (thématiques sociales et culturelles).

#### *iv. Production générée*

*Cette section découle de l'idéal du graffiteur, des perceptions et des moyens de l'administration publique et des forces de l'ordre ainsi que du milieu ambiant.*

Dans le graffiti hip-hop pauliste, l'accent est mis sur l'aspect artistique de la pratique. Les rapports soutenus entre la municipalité (et quelques organismes privés) et les graffiteurs participants à leurs projets a entraîné pour ceux-ci les conséquences suivantes : (1) une solidarité entre graffiteurs, (2) une méfiance vis-à-vis certains acteurs dirigeant ces projets, (3) la possibilité de vivre du graffiti, notamment grâce aux ateliers donnés de graffiti, (4) une imposition sporadique des thématiques explorées dans les graffiti de panéis.

Le fait que les policiers se montrent souvent cléments vis-à-vis les graffiteurs qui font des productions élaborées dans de nombreux espaces non autorisés permet à ceux-ci de peindre assez librement dans la ville.

Le climat assure aux graffiteurs une production continue tout au long de l'année.

## **Annexe 4 : Journal de bord de la semaine à Santo André, août 2002.**

### **Passages de mon journal de bord - Santo André, août 2002**

#### **Samedi 3 août 2002**

Lorsque j'arrive à l'aéroport, tous les graffiteurs sont déjà arrivés : de Montréal, Naes, représentant du Café Graffiti et musicien (D.J. et leader du groupe hip-hop « Traumaturge »); Dyske, grand sportif – il a fait partie de l'équipe canadienne de planche à neige – étudiant en design à l'Université Concordia, travaille les fins de semaines comme concierge dans un hôpital; Cheeb, étudiant en cinéma, travaille pour à l'hôtel Reine Élisabeth comme camionneur – transporteur; etc. Stare, organisateur pour la ville de Montréal des murales légales, Monk.e, vit de ses contrats de murales, de Québec, Some, ouvrier dans une compagnie de planche à neige, Bjorn, ouvrier dans une compagnie de design calligraphique. Les deux filles ne tardent pas à arriver : Julie, muraliste et copropriétaire d'une entreprise de murales, Zonart et Sarah, artiste plastique et étudiante en art à l'UQAM.

#### **Lundi 5 août**

La semaine « Graffiti nossa parte – International » a donc commencé au son enthousiasmant des tambours. Le plan était de jouer 15 minutes sur la place publique, jusqu'à ce que la police leur demande de partir. La procession se dirigerait par la suite jusqu'au Centre de Référence de la Jeunesse (CRJ) en empruntant la rue piétonne. Ils étaient 4 policiers sur de belles motocyclettes. Jefferson Sooma (organisateur de l'événement et employé municipal) a donné à notre groupe des dépliants à distribuer sur les activités de la semaine, sur la prévention des MTS, sur l'utilisation des préservatifs – intitulé, « Amar é cuidar de quem você ama » (Aimer et s'occuper de l'être aimé) et contenant des illustrations de mises en situation. Le groupe a été

étonné de voir combien les passants acceptaient volontiers ces dépliants. Selon eux au Québec, c'est très rare ceux qui acceptent de prendre leurs «flyers». Comme la police n'intervenait pas, les percussionnistes se sont mis en marche. Devant la batterie, il y avait un porte-étendard qui tenait une banderole verticale sur laquelle il était inscrit : « A gente não quer só comida, a gente quer saída, diversão e arte » (On ne veut pas de de la nourriture, on veut des sorties, du divertissement et de l'art) ainsi que le titre de la semaine : « Graffiti nossa *PA*rte ». Le groupe a trouvé cela un peu étrange que la manifestation soit si petite. À part notre groupe, il y avait seulement quelques autres jeunes de Santo André. J'ai filmé assez longtemps « a bateria » (les percussionnistes) puis ai passé la caméra à Cheeb. Dans les rues, les gens s'arrêtaient pour regarder les percussionnistes passer.

L'ordre des discours est le suivant : Marcia, Jefferson, la graffiteuse organisatrice et son copain puis finalement, Pedro, l'assistant du maire puis Marcia de nouveau pour clore la cérémonie. Le discours le plus éloquent a été celui de Jefferson Sooma. Quelle fluidité. Il disait qu'en allant dans le sens d'une métaphore anthropophage il ne suffisait pas de manger les mots mais plutôt de les vomir. Le discours de L'assistant du maire, qui fait partie du PT (parti des travailleurs), pour sa part tient des propos très socialistes. Ce que j'en retiens, c'est que le PT travaille à l'inclusion de tous. Les jeunes doivent être inclus dans la société : leurs formes d'expression doivent être acceptées et même encouragées.

Le débat est annoncé : « Formas de organização no Hip-Hop ».

Les jeunes ont fait un grand cercle de chaises. Chaque groupe parle à son tour. Santo André, Belém, Belo Horizonte... Canadá.

Nicolas Diotte de l'OQAJ était arrivé à temps pour le débat et est resté avec moi et Monk.e pour assurer une représentation de base au débat. Pendant que les autres parlaient Nicolas et moi tentions de notre mieux d'en traduire le contenu à Monk.e. Monk.e est intervenu deux fois, je pense.

Monk.e a dit qu'à cause de la popularité commerciale du gangster rap, lorsque les jeunes commençaient à vouloir participer au mouvement hip-hop, il fallait leur réapprendre les « vraies valeurs ». Il a aussi dit qu'aujourd'hui, le graf est tant encadré et si facile d'accès que les jeunes ont perdu la débrouillardise et la témérité des générations précédentes. Une question demandée à Monk.e concernait le contenu du message des murales : contenu politique ? anti-capitaliste ?

Monk.e a répondu que la politique n'était pas très présente. Que le seul débat qui concernait la majorité des Québécois était la séparation Québec-Canada. Il a aussi dit que c'était difficile de parler d'un contenu homogène des murales, car il y a à Montréal des gens de différentes origines ethniques qui peignent. Il y a des Européens, des Américains qui viennent également peindre à Montréal.

Ce n'est cependant pas Monk.e qui a parlé le plus (c'est presque tout Nicolas qui s'est chargé de traduire ses propos). Parmi les graffiteurs brésiliens présents (une quarantaine), il n'y en avait 3 qui étaient Noirs et ce sont eux qui ont le plus parlé. C'était aussi les plus politisés. Un d'eux faisait partie d'un mouvement politique hip-hop. Ils semblaient utiliser le hip-hop comme moyen de revendication ethnique. Ils ont parlé beaucoup d'anticapitalisme. Du fait qu'il fallait lutter contre le capitalisme à l'intérieur du système. Investir l'argent dans des causes utiles. L'importance aussi d'utiliser le hip-hop chez les jeunes pour les encourager à s'éduquer, à lire, à s'instruire. Monk.e était bien d'accord avec ce point et s'est même mis à applaudir à la fin du discours pour signifier son accord (les auteurs ont suivi et ont applaudi à leur tour).

Nous sommes ensuite allés tous les 3 (Monk.e, Nicolas et moi) à la passerelle. La première chose que Stare m'a dite en nous voyant : « La police est venue, l'arme pointant vers lui : il avait dégainé son pistolet immédiatement ». Je crois que c'est sur Stare uniquement que l'arme a été pointée. Il faut que je lui redemande de me conter l'histoire de nouveau. Heureusement que Jefferson était là. Il a expliqué à la police que c'était légal, dans le cadre de la semaine de la jeunesse, etc. Les gars n'avaient jamais vu une telle agressivité de la police.

Je marche avec Cheeb au retour. Il me dit que tous étaient pas mal nerveux avant de commencer le mur. La peinture utilisée coule plus facilement; l'odeur est aussi plus forte (Color Plik).

Le soir, nous nous sommes donc assis en groupe. Fabricio, un assistant de Jefferson Sooma, et Sarah ont partagé un cahier et un crayon et ont dessiné – Fabricio voulait des leçons de dessin de Sarah. Julie a allumé une chandelle qu'elle avait achetée. On a éteint la lumière. Il faut mentionner que souvent lorsqu'on s'assoit, il y en a au moins un qui dessine dans un cahier. Il me semble avoir vu Stare et Bjorn et Monk.e le plus souvent en train de dessiner.

### **Mardi 6 août**

C'est à ce repas qu'est décidé le contenu de la murale du lendemain qui est la murale principale de la semaine. J'ai l'impression que c'est principalement Stare et Dyske qui ont décidé. Les filles avaient décidé lors de la première visite au magasin de peinture qu'elles voulaient travailler le fond – une texture de rouille. Il a été décidé que chacun ferait son pièce sans qu'il y ait un thème ni des personnages. Même les couleurs ont été choisies à ce moment. Encore une fois, Dyske et Stare se sont entendus pour décider que ce qui ressortait très bien sur un fond rouille c'est la teinte « baby blue ». Pour lui, le plus beau était le plus simple ce qui faisait en sorte qu'ils devaient travailler avec très peu de couleurs. C'est, je pense, sur ce point que Some et Bjorn ont tenté de s'opposer. Ils n'étaient pas d'accord. Ils voulaient un schème plus complexe et je crois surtout une ligne extérieure noire. Dyske tenait cependant fermement à son idée. Une confiance entière dans son jugement esthétique.

Some et Bjorn ont donc trouvé qu'ils n'avaient pas eu leur mot à dire. La création collective est difficile. À ce sujet, Stare m'a dit qu'il travaille avec 2 autres depuis quelques années. Il dit que c'est long avant d'atteindre une certaine chimie de groupe et d'apprendre à travailler ensemble. Encore aujourd'hui il trouve cela difficile. Monk.e m'a répété plusieurs fois qu'il aime mieux travailler seul.

### **Mercredi 7 août**

Le grand jour est arrivé : la production de la murale. Les gars se sont réveillés plus tôt que d'habitude. Ils avaient très hâte. La journée a été longue, frustrante, épuisante. Après le petit-déjeuner on va au centre de référence.

Un groupe va acheter la peinture.

Tous se retrouvent au CRJ (Centre de Référence de la Jeunesse). L'autobus est là.

Nous sommes probablement rentrés dans le bus vers 10 heures et avons probablement patienté 40 minutes dans une chaleur étouffante avant que le bus ne parte. Il était plein – beaucoup de jeunes de Santo André. Rendus au mur, l'attente a encore été très longue. Je crois qu'en tout avant qu'ils puissent commencer à peindre, nous avons dû attendre au moins deux à trois heures. Ce n'est que vers 13 heures que tout était vraiment en place.

J'ai d'abord filmé les breakdancers et le groupe de Québécois regardant les breakdancers. Pendant cette attente, j'ai négocié le lieu et la longueur du mur sous un très grand figuier. Ils voulaient aussi avoir 3 fois ce qu'on leur avait d'abord proposé. Les organisateurs nous ont tout donné l'espace qu'ils voulaient. Les premières à commencer ont été les filles puis les gars ont commencé. Au début, ils attendaient les échelles de la préfecture. Finalement, Dyske est parti et est revenu avec 2 échelles. Je crois que cela lui a coûté 80 \$ Reais. Le boulevard le long duquel ils ont peint était très passant (Av. Semara da Cap. Mário Toledo de Camargo). C'était difficile de s'habituer à ce niveau de pollution. Nicolas est arrivé en milieu d'après-midi – plutôt vers 13 heures. J'ai marché le long du mur avec lui dans les 2 sens et sommes allés de l'autre côté du boulevard pour avoir des plans de la murale du groupe.

J'ai parlé avec des graffiteurs de Rio – particulièrement un qui s'appelait Bruno. Il connaissait le magazine Under Pressure. Je lui ai dit de passer plus tard par notre murale et que je lui présenterais un graffiteur impliqué dans la conception de la revue, Dyske. Nous avons aussi vu les Gêmeos.

Monk.e me demande si demain je pourrais demander aux organisateurs de déplacer leur kiosque, car il est juste en face de sa partie du mur et toute la journée ça été très frustrant pour lui d'avoir des gens dans les pattes. Les graffiteurs ont également toujours besoin de se reculer pour mieux voir l'ensemble de leur œuvre.

Nous quittons notre bout de mur vers 18 heures. Il fait noir. Marchons jusqu'à une rue parallèle. Le bus n'y est pas encore. Quelques-uns font des tags sur la chaussée. Nous sommes fatigués. Le bus arrive. Partons mais nous attendons pour des retardataires à d'autres endroits. Passons devant le mur. Déception du groupe. Pas très satisfaits de leur travail.

Une autre chose apprise ce jour-là au mur. C'est l'explication des tags étrangers (les *pichações*). Stare en arrivant a vu des gars en train d'en faire. Il a su que c'était typique de São Paulo.

### **Jeudi 8 août**

Nous nous rendons au CRJ. Sommes en retard.

Cheeb, Some, Dyske, Bjorn, Stare vont en skate (la veille ils se sont acheté des *longboards*) chercher la peinture qu'il leur faut pour terminer la murale. Lorsque nous arrivons au CRJ le bus est déjà là. Ils nous attendaient pour partir. Je crois qu'il y a des gens qui sont dans le bus depuis presque une heure. Je ne sais pas combien cela va prendre de temps pour les gars à revenir. On pense à l'option d'un taxi.

Le chauffeur dit qu'il est prêt à attendre encore 10 minutes. Ils arrivent. Je m'assois avec un graffiteur de Belo Horizonte. Il est allé peindre en Hollande lors d'un stage qu'il a fait dans une ONG. Il n'avait le temps qu'entre 18h et 20h un soir. Il a peint sans lumière et est revenu à temps pour le repas de 20 heures.

Nous arrivons. Avant de prendre le bus, j'explique à un des organisateurs la demande de Monk.e (déplacement du kiosque). En arrivant, je m'assure que la place de Monk.e soit libérée.

La deuxième journée commence. Je vais filmer le reste du mur ainsi que le travail des membres du groupe.

Ce jour-là, je parle à un graffiteur brésilien « Binho ». Il me donne 2 exemplaires de son magazine. Je lui dis de venir me voir à la murale pour que je lui présente les graffeurs. Il me dit que le lendemain, une vingtaine de graffeurs vont peindre un mur de São Paulo. Il invite la délégation canadienne. Je reviens au mur et le dis à Stare et à Monk.e.



Il restait encore une bonne partie du fond à faire. Dans l'après-midi, Dyske a aidé les filles. Les autres terminaient leur piece. Cheeb s'est beaucoup promené en skate. Some et Bjorn peignaient.

Je suis fatiguée ce jour-là. J'ai moins le goût de filmer. Vers 17 heures tout est fini. On range tout. C'est le temps des photos. Toute la journée des gens sont venus me voir pour me demander si à la fin de la journée, ils pourraient prendre des photos du groupe. C'est long avant de réunir tout le monde. Il y en a toujours quelques-uns partis en skate. Finalement, on prend les photos.

### **Vendredi 9 août**

Nous prenons un traversier et arrivons au début du sentier «da prainha branca ». Le chauffeur viendra nous chercher vers 15h30. Le bus est petit mais parfait pour les 10 que nous sommes.

Arrivons au petit village da Prahna Branca 1 heure plus tard. Il y a des locaux, des petites auberges qui sont presque toutes fermées, car c'est leur hiver et nous sommes hors saison.

Grand moment de bonheur pour tous. Dyske s'amuse à faire des sauts de planche à neige (sans planche évidemment !). C'est très drôle. Dyske fait également du surf.

Retour avec Cheeb. Il me parle de la communauté internationale du graffiti. Du fait que si on est le moindrement connu, on trouve par Internet toujours quelqu'un pour nous héberger. Il me parle d'un Français très sympathique qui se promène beaucoup. Il sait comment faire. Il ne reste jamais plus de 3 jours chez la même personne. Il dit que les Français contrairement aux Canadiens peuvent quitter le pays (et donc, voyager) tout en recevant l'assurance-chômage. C'est comme ça que ces graffeurs financent leurs voyages.

## Annexe 5 : Questionnaire Montréal

Projet de recherche

### A) La problématique

Comment la jeunesse urbaine actuelle s'approprie-t-elle les mouvements culturels étrangers, notamment ceux qui proviennent des États-Unis ? Ces mouvements sont-ils reproduits intégralement ou sont-ils adaptés à la culture locale ? S'il y a transformation, comment celle-ci s'inscrit-elle dans ces mouvements ? Pourquoi ?

### B) Les objectifs de recherche

Le but de ma recherche est donc d'analyser et de comparer l'appropriation du graffiti hip-hop par des jeunes urbains de deux localités très différentes, celles de Montréal et de São Paulo. Ce travail sur le graffiti m'amènera aussi à m'attarder au processus de créativité et à identifier ses sources d'inspiration. Pour ce faire, j'étudierai, non seulement les rapports entre les mentors et les apprentis, mais également les différents réseaux d'échanges d'information au niveau local et international, notamment les sites Internet et des revues dédiés au graffiti hip-hop.

### C) Quelques questions

#### I. Cheminement artistique

Quand t'es-tu intéressé aux graffiti? Pourquoi ?

Tes grafs se différencient-ils de ceux des autres graffeurs? En quoi ?

Tes grafs ressemblent-ils à ceux des autres graffeurs? En quoi ?

Quand ton style est-il devenu personnel ? Pourquoi ?

Quelles sont les idées qui t'ont amené à essayer ce style?

Quelles sont tes sources d'inspiration ?

As-tu un graffeur préféré ? D'où vient-il ?

As-tu un *blackbook* ?

De quelle manière t'y prends-tu pour produire une œuvre (*tag, throw-up, piece*)?

Est-ce que c'est important pour toi d'être original ?

Te perçois-tu comme un artiste ?

## II. Réseau de communication

Comment se fait-on connaître dans la communauté du graffiti hip-hop (locale et internationale).

Que penses-tu des sites Internet de graffiti ? Lesquels consultes-tu ? Certains de tes *pieces* y sont-ils reproduits ?

Lis-tu des revues de graffiti ? Lesquelles ?

Qu'est-ce qui est le plus prestigieux : que tes *pieces* soient reproduits sur un site Internet ou dans une revue ?

Vois-tu beaucoup de vidéos sur le graffiti ? Lesquels ?

As-tu fait tes propres vidéos ? Les as-tu distribués ? À qui ?

Avec qui parles-tu de tes grafs ?

Connais-tu des graffeurs à l'extérieur de Montréal ?

Gardez-vous contact ? Si oui, comment ?

## III. Variété des pratiques et des esthétiques du graffiti hip-hop

Existe-t-il un style de graffiti qui soit pur ? Si oui, comment le décrirais-tu ?

Comment mesures-tu l'américanité d'un graffiti ?

Que penses-tu des graffiti à Montréal ? Au Québec ? Dans les différentes régions de la province ?

Peut-on parler de graffiti « typiquement » montréalais, québécois ?

Que penses-tu des graffiti dans le reste du Canada ?

Peut-on parler de graffiti « typiquement » canadiens ?

Quelles sont tes impressions des graffiti à l'étranger (New York, Paris, São Paulo, Tokyo) ?

Il y a-t-il certains graffeurs étrangers dont tu admires particulièrement le travail ?

Es-tu déjà allé peindre à l'extérieur du Canada ?

Que penses-tu des graffiti à São Paulo ? Diffèrent-ils de ceux de Montréal ? Si oui, en quoi ?

Les graffeurs de Montréal et de São Paulo ont-ils les mêmes influences, les mêmes techniques, les mêmes attitudes ?

Si tu passais un an à São Paulo, penses-tu que ton style changerait ? Si oui, en quoi ?

## Annexe 6 : Questionnaire São Paulo

### Projeto de pesquisa

#### A) O assunto

Como a juventude urbana atual se apropria os movimentos culturais estrangeiros, particularmente os que venham dos Estados Unidos? Estes movimentos são reproduzidos inteiramente, conforme ao modelo inicial, ou são mais uma adaptação à cultura local ? Se tiver transformação, como ela se insere nos movimentos ? Porque?

#### B) Os objetivos da pesquisa

A meta da minha pesquisa é então analisar e comparar a apropriação do graffiti hip-hop pelos jovens urbanos em dois lugares diferentes, os de Montreal e de São Paulo.

Este trabalho sobre graffiti me conduzirá também a examinar o processo da criatividade e a identificar as fontes de inspiração. Para atingir o meu alvo, estudarei, não apenas as ligações entre os mentores e os aprendizes, mas também os diferentes redes de intercâmbio no nível local e internacional, particularmente os sites da Internet e as revistas dedicadas ao graffiti hip-hop.

#### C) Algumas perguntas

##### I. Caminho artistico

Quando você se interessou aos graffiti ? Porque?

Os seus graffiti são diferentes dos graffiti dos outros graffiteiros? Em que forma ?

Os seus graffiti são similares aos graffiti dos outros graffiteiros? Em que forma ?

Quando o seu estilo se tornou pessoal? Porque?

Quais são a suas fontes de inspiração?

Você tem um graffiteiro preferido? De onde vem?

Você tem um blackbook (um caderno de desenhos) ?

De que maneira você produz uma obra (tag, throw-up, piece) ?

Fica importante para você estar original?

Se vê como artista?

## II. Rede de comunicação

Como se torna conhecido na comunidade do graffiti hip-hop (local e internacional)?

O que você acha dos sites Internet de graffiti? Os quais você consulta? Alguns dos seus pieces são reproduzidos ali ?

Você lê revistas de graffiti? As quais?

O que é o mais prestigioso : que os seus pieces sejam reproduzidos num site da Internet ou numa revista ? Que tipo de revista é o mais prestigioso?

Você vê muitas fitas video sobre graffiti? As quais?

Você fez os seus próprios vídeos? Foram distribuídos? Circularam dentro da comunidade? Quem os viu?

Com quem você fala do seus graffiti?

Você conhece grafiteiros fora de São Paulo?

Vocês ficam em contato? Como?

## III. Diversidade das práticas e das estéticas do graffiti hip-hop

Existe um estilo de graffiti que seja puro ? Sim é, como o descreveria?

Como se avalia o americanismo dum graffiti?

Você acha que dos graffiti em São Paulo? No estado de São Paulo? Nos outros estados do Brasil?

Podemos falar de graffiti tipicamente brasileiros?

Qual são as suas impressões dos graffiti de fora (New York, Tokyo, Montreal)?

Você admira o trabalho de alguns grafiteiros estrangeiros?

Você já teve a oportunidade de pintar fora de São Paulo, fora do Brasil ?

O que você acha dos graffiti de Montreal? São diferentes dos graffiti de São Paulo? Em que forma?

Os grafiteiros de São Paulo e de Montreal têm as mesmas influências, as mesmas técnicas, as mesmas atitudes?

Se você passar um ano em Montreal, você acha que o seu estilo mudaria? Em que forma?

## Annexe 7 : Points d'ancrage de l'observation

### Les graffiteurs

#### Apparence physique :

- Choix vestimentaire
- Adoption de certaines marques
- Allure et maintien du corps
- Gestuel

#### Codes de conduite :

- Importance de la témérité et de l'illégalité
- Recherche de visibilité
- Solidarité du crew
- Respect des anciens
- Initiation des nouveaux
- Respect des édifices et monuments historiques

#### Apprentissage et actualisation des connaissances du graffiti :

- Utilisation du « black book » pour s'exercer
- Sources d'information : Magazines, Internet, Vidéos, Voyages, Autres graffiteurs.
- Réseaux d'échange et sources d'inspiration au niveau local et global

### Les graffiti

#### Contenu

- Thèmes
- Productions originales ou séries

#### Forme

- Espace choisi
- Taille
- Visibilité
- Lisibilité
- Couleurs
- Lignes
- Style de l'écriture
- Personnages
- Symboles



## Annexe 8 : Cahier d'atelier conçu par Dingos

Quelques pages du cahier d'introduction aux graffitis préparé par le graffiteur Dingos pour ses ateliers de graffitis.

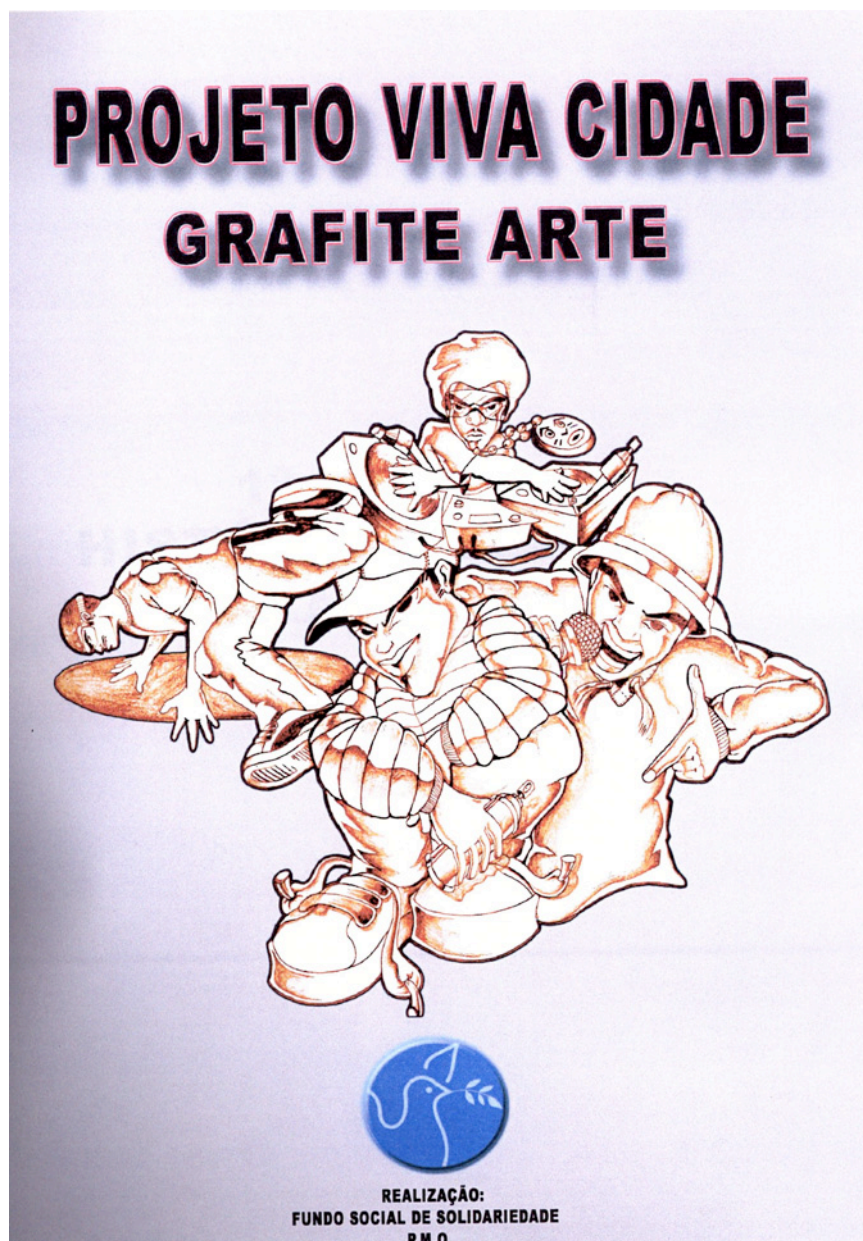


Figure 145 : Couverture du cahier.

## HISTÓRIA DO GRAFFITI

O **GRAFFITI** de NEW YORK, é um breve fenômeno que difere de outros tipos de arte urbana. Adolescentes de NEW YORK, nos anos 60, começaram por escrever seus nomes, que abreviados, ou apelidos, com os quais mantinham uma identidade própria e destacavam-se em seus territórios ficando neles conhecidos.

**TAKI183**, um dos pioneiros desta arte, escrevia seu nome em todos os lugares, dentro e fora dos trens, nas estações, etc. Em 1971, um repórter o entrevistou e passou a ser manchete do NEW YORK TIME. **TAKI183**, começou com "tag" em trens, edifícios públicos e por toda cidade. Era um herói popular. Tornava-se necessário criar um estilo próprio.

Cores e tamanhos de letras começaram a surgir. Eles e seus seguidores, descobriram que poderiam pintar com spray, grandes áreas rapidamente. Foi então introduzido o estilo chamado "MASTER PIECE" e os "TAGS".

Os metrô, trens e seus arredores, assim como muros públicos e particulares começaram a serem pintados.

A tradição dos *writer* fez com que vários seguidores, de várias gerações, fossem descobertos, pois a arte do graffiti era razoavelmente escrita.

Os pioneiros: PHASE2, STICH ONE, BARBARA E EVA62, STAY HIGH149, nomes que fazem parte do folclore do graffiti americano.



Lady Pink

Essa arte se difundiu rapidamente por várias partes do mundo, através de reportagem, filmes como, WILD STYLE e STAR WAR que retratam a verdadeira face do graffiti e de seus seguidores, sua forma de arte, de diversão e estilos. Esses dois filmes como os livros SPRAYCAN ART e SUBWAY ART, são clássicos da arte até hoje e admirados por todos que respeita e gosta de uma boa arte de rua.

**Figure 146 : Page du cahier sur l'origine américaine du graffiti hip-hop.**

Traduction en français :

Histoire du graffiti.

Le graffiti de New York est un bref phénomène qui diffère d'autres types d'art urbain. Des adolescents de New York, dans les années 60 ont commencé à écrire leur nom abrégé ou leur surnom qui les identifiait et ils se rendaient ainsi connus dans leur territoire.

Taki 183, un des pionniers de cet art, écrivait son nom partout, à l'intérieur et à l'extérieur des trains, dans les stations, etc. En 1971, un journaliste l'interviewa et fut la manchette du New York Times. Taki 183 a commencé avec des tags sur les trains, les édifices publics et dans toute la ville. C'était un héros populaire. Cela devenait nécessaire de créer son propre style.

Les couleurs et les lettres commencèrent à apparaître. Eux et leurs successeurs découvrirent qu'ils pouvaient peindre avec de l'aérosol des grandes surfaces rapidement. Le style « Master Piece » fut alors introduit ainsi que les « tags ». Les métros, les trains et les alentours, ainsi que les murs publics et les murs privés ont commencé à être peints.

La tradition des *writers* a amené plusieurs successeurs, de plusieurs générations à être connus; l'art du graffiti a été pas mal écrit.

Les pionniers : Phase2, Stich One, Barbara et Eva62, Stay High 149, des noms qui font partie du folklore du graffiti américain.

Cet art s'est propagé rapidement dans plusieurs parties du monde, à travers des reportages, des films comme *Wild Style* et *Star War* que relatent le véritable visage du graffiti et de ses successeurs, sa forme d'art, de diversion et ses styles. Ces deux films, comme les livres *Spraycan Art* et *Subway Art* sont des classiques de l'art jusqu'à aujourd'hui et admirés par tous qui respectent et apprécient d'un bel art de rue.

Traduction en français :

Au Brésil, le graffiti apparut entre 1985 et 1986, à travers l'explosion de la danse de rue, appelée de B-Boying, des films comme Beat Street et Breakdance furent montrés dans les grandes villes.

Ce fut une folie à São Paulo. On pouvait voir les personnes danser ou faire du « b-boying » dans toutes les soirées dansantes et dans les rues de la ville, plusieurs portaient des vêtements peints par leurs graffiteurs préférés de l'époque. On voyait aussi des graffitis dans quelques endroits de la ville, comme des avenues, des lignes de trains et des magasins.

Les pionniers sont : Robô, Zelão (R.I.P.), Def Kid, Kase Kreator, Jir, Bad Boy, Guerra de Cores e le trio B-Boys Due connus aujourd'hui comme les Gêmeos et Rooney Yo-Yo.

Il y avait des graffiteurs de la vieille, liés au mouvement du skate comme : Binho, Speto et Tinho. Le graffiti au Brésil, plus précisément à São Paulo, a pris de l'ampleur dans les années 90, époque où les médias lui donnèrent plus d'attention, en commençant par faire partie de spectacles, performances et des expositions. Cet art était surtout présenté comme se faisant avec de l'aérosol. Aujourd'hui, les recours sont divers, on peut utiliser du latex, le pistolet à pression, l'huile sur toile. Qu'il soit clair qu'importe la manière que c'est fait, le plus important de tout est que tu exprimes tes sentiments.

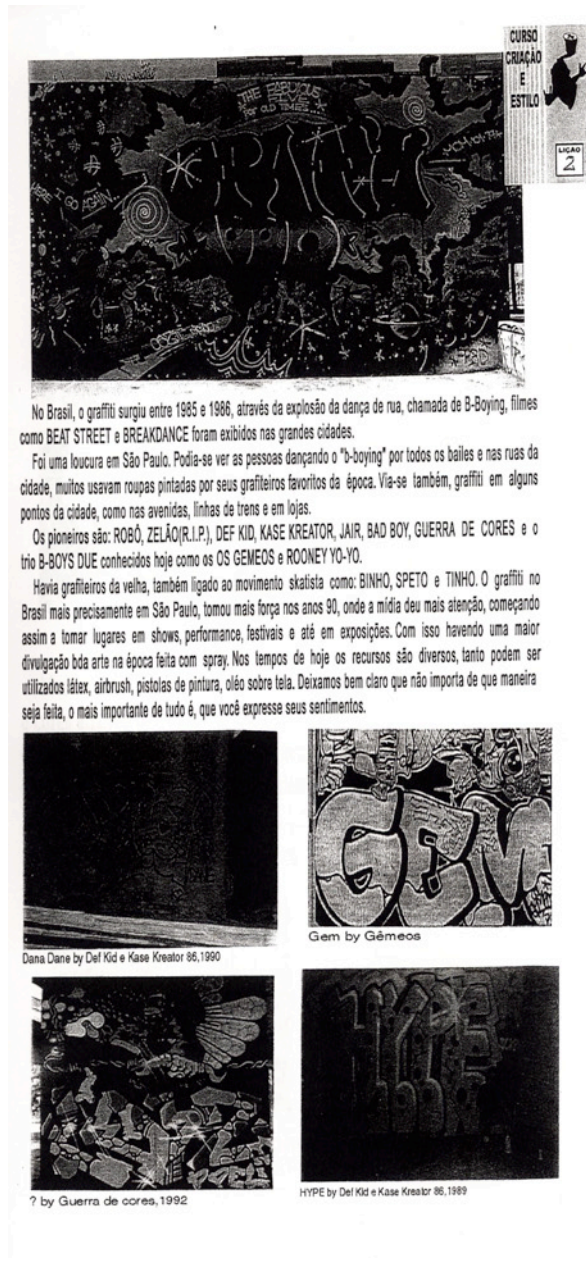


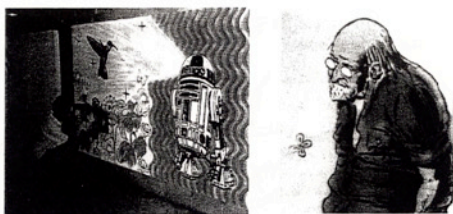
Figure 147 : Page du cahier décrivant les origines du graffiti hip-hop au Brésil.

Por volta da década de 60, as pichações foram utilizadas como forma de protesto pela esquerda brasileira, já que teve seus pasquins "jornais" e outros meios de comunicação, censurados na época, principalmente após o A.I.5; "ATO INSTITUCIONAL DE NÚMERO 5", cerciava vários direitos entre eles o "HABBEAS-CORPHUS". O indivíduo que tentasse ir contra o sistema ditador da época era muitas vezes torturados.



jovem usando spray para expressar sua revolta contra um sistema.

Muitos anos se passaram e as pichações começaram a tomar formas e cores através de papel cartão, os artistas plásticos Alex Vanali e Maurício Villaça, foram um dos criadores da técnica, desenhavam no papel cartão e depois cortavam somente onde estava riscado, fazendo assim, uma máscara com formas ou letras, expressando alegria e seus sentimentos sobre a época que estavam vivendo.



O graffiti não está ligado simplesmente ao fator estético, tem a ver com auto-projeção.

**Figure 148 : Page décrivant l'histoire du graffiti au Brésil avant l'introduction du graffiti hip-hop.**

Traduction en français :

Au tour des années 60, les pichações ont été utilisées comme forme de protestation par la gauche brésilienne, alors que leurs « journaux » et autres modes de communication, étaient censurés, principalement après le A.I.5 « l'acte institutionnel numéro 5 », qui concernait divers droits, notamment l'« Habeas-corpus ». L'individu qui tentait d'aller à l'encontre du système dictatorial de l'époque était très souvent torturé.

De nombreuses années passèrent et les pichações commencèrent à prendre des formes et des couleurs à travers du papier carton, les artistes plastiques Alex Vanali et Maurício Villaça, ont été des créateurs de cette technique, ils dessinaient sur le papier carton et après le découpaient seulement où ils avaient fait des traits, faisant ainsi un pochoir avec des formes ou des lettres, exprimant la joie et leurs sentiments sur l'époque qu'ils vivaient.

Le graffiti n'est pas seulement lié au facteur esthétique. Il a aussi à voir avec l'autoprojection.

## LETRAS PIECE.

É uma área pequena pintada, onde você escreve seu nome ou alguns dizeres de sua escolha, que sejam bem detalhados as letras.



## THROW-UP

Assim é chamado, por causa da maneira como é feito, usa-se somente 2 cores, branco e preto ou prata e preto. Em primeiro é feito um preenchimento completo ou um método chamado "Quik" seria riscos por dentro da letra e finalizar um contorno perfeito com sombras ou não.



Traduction en français :

Lettres.

Pieces.

C'est une petite surface peinte, où tu écris ton nom ou des direes de son école, que les lettres soient bien détaillées.

Throw-up

C'est ainsi qu'est appelé, en raison de la manière comment s'est fait, on utilise seulement 2 couleurs, le blanc et le noir ou l'argent et le noir.

En premier on fait le remplissage complet ou une méthode appelée « Quik » serait des lignes à l'intérieur de la lettre et terminer avec contour parfait avec des ombres ou non.

Figure 149 : Page décrivant le *piece* et le *throw-up*.

## LETRAS

### Wild Style.

Letras embaraçadas, uma sobre as outras é um dos estilos mais complicados que existe no graffiti, são letras agressivas e suas cores são diversas em um único desenho, tornando assim sua visualização complicada, mesmo para as pessoas que fazem parte dessa Cultura.



### TAG

TAG é a assinatura pessoal estilizada, feita com spray, caneta ou marcador. Muitos grafiteiros possuem estilos variados, isso seria uma das características que eles possuem, se comunicar visualmente e ter respeito entre eles.

Seu estilo próprio, é reconhecido entre os grafiteiros e pichadores, os painéis feitos serão respeitados por esse código.



Traduction en français :

Letres

Wild Style

Letres mêlées, une sur les autres est un des styles les plus compliqués que existe dans le graffiti, se sont des lettres agressives et ses couleurs sont diverses dans un dessin unique, tournant ainsi sa visualisation compliquée, même pour les personnes qui font partie de cette Culture.

Tag

Tag est la signature personnelle stylisée, faite comme du spray, une canette ou un marqueur. Plusieurs graffiteurs ont des styles variés, ceci serait une des caractéristiques qu'ils possèdent, se communiquer visuellement et avoir le respect parmi eux. Son style propre est reconnu entre les graffiteurs et les pichadores, les murales sont respectées en suivant ce code.


**Figure 150 : Page décrivant le lettrage wildstyle et les tags.**

**LETRAS**

Como vimos, o dom de cada um na lição anterior, passaremos agora a ver se sua imaginação está fértil e se sua coordenação motora está afiada.


1: Começaremos fazendo um esboço de seu nome. Escreva seu nome em letra de forma separada.

Ex:




2: Visualize seu nome escrito e comece a dar forma a letra, fazendo riscos por fora do traço que fez. Assim feito, contorne o traço de fora e apague o risco de dentro.

Ex:



3: Agora vamos tentar desenhar as letras todas juntas e inclinadas. Escreva uma letra do lado da outra. Repita a fase 2.

Ex:




## Traduction en français :

### Lettres

Comme nous avons vu le don de chacun dans la leçon antérieure nous passerons maintenant à voir si votre imagination est fertile et si votre coordination motrice est aiguisée.

1. Nous commencerons en faisant un croquis de ton nom. Écris ton nom en lettres séparées. Ex : ART
2. Visualise ton nom écrit et commence à donner une forme au lettrage, en faisant des traits à l'extérieur des lignes que tu as faites. Une fois que c'est fait, contourne le trait de l'extérieur et efface les lignes intérieures.
3. À présent nous allons tenter de dessiner les lettres toutes ensemble et inclinées. Écris une lettre une à côté de l'autre. Répète la phase 2.  
Ex : Art.

**Figure 151 : Page décrivant les techniques à utiliser pour le lettrage.**

**ALFABETO**

CURSO  
CRIAÇÃO  
E  
ESTILO

LIÇÃO  
10

Desenhe seu nome ou tema de sua escolha, utilizando algumas dessas fontes de letras ou crie suas próprias letras.

BOA SORTE...

**Figure 152 : Page montrant les lettres de l'alphabet.**

Traduction en français : Dessine ton nom ou le thème de son école, en utilisant quelques une de ces fontes de lettres ou crée tes propres lettres. Bonne chance...





Figure 153 : Page montrant l'alphabet en utilisant d'autres styles.

## Annexe 9 : Deux articles parus au Brésil où l'anthropologue est interviewée en tant que « chercheure étrangère ».

GRANDE BRASÍLIA

JORNAL DE BRASÍLIA, SEXTA-FEIRA, 23 DE AGOSTO DE 2002 ▶ 9

# "Picasso não Pichava" no Canadá



RAPHAELLE gostou do que viu: "Fiquei mais entusiasmada"

**PROGRAMA DO GDF É PESQUISADO POR ANTROPÓLOGA DAQUELE PAÍS PARA SUA TESE DE DOUTORADO**

O sucesso do programa "Picasso não Pichava", que oferece cursos de desenho e artes gráficas para ex-pichadores do Distrito Federal, atraiu a Brasília a antropóloga canadense Raphaëlle Proulx. Criado pela Secretaria de Segurança Pública do DF, o programa está sendo avaliado pela antropóloga, que pretende incluí-lo em sua tese de doutorado baseada na arte do grafite e que será apresentada à Universidade de Montreal. Além disso, Raphaëlle vai fazer uma comparação entre o grafite nacional e o praticado nas cidades canadenses de Quebec e Montreal, com

o objetivo de verificar se o grafite transformou-se em uma arte "homogeneizada em um mundo globalizado".

No início do mês, antes de visitar Brasília, a canadense esteve em Santo André (SP), onde pôde acompanhar a Terceira Mostra de Grafite da cidade, evento promovido pela prefeitura local. Em Brasília, Raphaëlle foi ao Centro de Convenções no mês passado e fotografou o tapume da obra de reforma do centro, onde jovens do Picasso não Pichava deixaram sua arte.

Com um português fluente, a antropóloga diz que o hip hop e, especificamente, o grafite fazem parte de uma cultura globalizada. O hip hop é uma cultura originalmente negra, desenvolvida nos Estados Unidos a partir dos anos 70 e difundida pelo mundo todo, principalmente para países latino-americanos. Ele é formado pelo rap (a música), o break (a dan-

ça), o grafite (o desenho) e o DJ e os MCs, respectivamente técnico de som e vocalista/compositor. No Brasil, a cultura começou a crescer a partir dos anos 80 e, em Brasília, por volta de 1987.

"A maioria dos jovens de todo o mundo conhecem ou pelo menos ouviram falar no hip hop e no grafite", afirma Raphaëlle. Por isso, a antropóloga quer estabelecer as semelhanças entre os grafites e as pessoas que participam da produção dos desenhos, em cada região do mundo. "O meu objetivo em Brasília é saber se o grafite é uma cultura homogeneizada", diz.

Raphaëlle Proulx pôde perceber que no Brasil existe uma diferença entre pichadores e grafiteiros. "No Canadá tudo que é escrito ou

desenhado na rua faz parte do grafite", explica. Segundo ela, o grafite canadense se desenvolve em três fases. A primeira, mais parecida com rabiscos, é o "TAG". Depois vem o "throw up", onde as letras passam a ser mais inteligentes e coloridas. A última fase é a "Master Piece", quando além de letras bem delineadas, há personagens e mensagens mais coloridas.

Mas Raphaëlle afirma que aprecia bastante os grafites brasileiros. "Os daqui são muito bonitos, têm mais personagens", afirma. A antropóloga, que deixa hoje o País, vê a experiência no Brasil e, especialmente, em Brasília, como importante para a sua tese. "Agora vejo meu trabalho com mais entusiasmo", comenta.

**Raphaëlle quer saber se a arte do grafite feita aqui no Brasil tem a mesma linguagem da de outros países**

## Programa vai ampliar atendimento



TAPUME do Centro de Convenções inspirou antropóloga

O programa Picasso não Pichava oferece cursos de pintura, desenho e computação gráfica aos adolescentes interessados. Atualmente são 132 jovens de Ceilândia compõem o grupo, mas até o final do ano, com a estrutura ampliada, o programa pretende atender a 300 adolescentes de Brasília, Samambaia e Planaltina.

Os integrantes recebem lanches e cestas básicas, com a condição de se comprometerem a não mais pi-

char monumentos e prédios públicos ou privados. Psicólogos, pedagogos e assistentes sociais também orientam os jovens a se dedicarem mais aos estudos e a investirem na arte, deixando não apenas a pichação de lado, mas também o envolvimento com drogas e gangues.

Até o dia 27 deste mês, 50 quadros feitos por participantes do projeto estarão em exposição no Espaço Cultural Renato Russo.



PICHAÇÃO vira arte no programa de estímulo aos jovens

Figure 154 : « Picasso não pichava no Canada », Jornal de Brasilia, 23 août 2002.

**Pesquisadora canadense se impressiona com grafite em estação da CPTM** (décembre 2003, Journal hebdomadaire de la CPTM)

O painel gigante de grafite que está realizado na estação Domingos de Moraes, na linha B (Julio Prestes–Itapevi), da CPTM, chamou a atenção da antropóloga canadense Raphaëlle Proulx.

O muro, com 1.500 metros quadrados, homenageará os 150 anos de ferrovia no Brasil e os 450 anos da cidade de São Paulo.

A pesquisadora está elaborando sua tese de doutorado pelo Departamento de Antropologia da Universidade de Montreal, no Canadá, cujo tema é “A apropriação cultural por meio do grafite – uma comparação entre Montreal e São Paulo”. Raphaëlle, que está em São Paulo há três semanas, chegou ao painel de Domingos de Moraes por intermédio do grafiteiro Tota, um dos artistas que participam da confecção do mural e que colabora com sua tese.

“Pude observar o trabalho do Tota sobre o sertão e parece que os artistas daqui se inspiram nas raízes da cultura brasileira”, fala a pesquisadora ao definir o estilo nacional. Segundo Raphaëlle, a maior diferença entre o grafite no Brasil e no Canadá é a liberdade para criar personagens. “A linguagem aqui é mais abstrata e as cores são em tons pastéis, ao contrário do Canadá, onde as cores são mais escuras e os desenhos mais sérios”, compara.

A parceria entre a ferrovia e os grafiteiros impressionou a doutoranda. “Essa aproximação é ótima para a arte e eu não conheço algo parecido em outros lugares, pelo menos no Canadá não tem”, conta.

A idéia de estudar o grafite surgiu em 2002, quando Raphaëlle acompanhou uma delegação de grafiteiros canadenses que vieram ao Brasil, para participar de uma mostra mundial em Santo André. Também no ano passado esteve em Brasília por duas semanas com artistas locais. A pesquisadora fica no Brasil até abril de 2004, quando volta para Montreal para concluir o trabalho que será apresentado no final de 2005.

Para o usuário

Ao contrário dos outros trabalhos realizados nos muros da ferrovia, desta vez a arte será voltada para os trilhos. O responsável pelo Projeto Grafite, na CPTM, Décio Curci, explica que a escolha de grafitar o lado interno do muro é para privilegiar a vista do usuário dos trens e estações. Serão utilizadas 3.000 latinhas de spray, além de quatro andaimes de 600 Kg, por pelo menos 50 grafiteiros que estarão envolvidos com o painel, durante um mês e meio.

Entre os principais artistas estão Bonga, do Sindicato das Tintas, Binho e Maumeks, do grupo Terceiro Mundo, Eymard Ribeiro, do projeto Beco Escola, da ONG Aprendiz, além de Tota, Onesto, Does, Neto e o californiano Spoze. A iniciativa conta com o apoio das empresas lindeiras York e Camil.