

TRANSITION DEMOCRATIQUE ET CULTURE URBAINE AU BRÉSIL : LE PHÉNOMÈNE DU GRAFFITI *

Denise PIRANI**

L'objet de cet article est le *graffiti figuratif* dans la ville de São Paulo pendant les années 80. Ces graffiti sont des motifs peints sur de nombreux murs de la ville. Le graffiti étant devenu un élément intégrant de la pratique et de la culture urbaine au Brésil, l'objectif principal de cette étude a été d'établir une comparaison entre certains événements de la transition démocratique et ce phénomène. Autrement dit, j'ai essayé de comprendre comment l'ouverture politique du pays a influencé la consolidation de cette nouvelle pratique artistique et, comment celle-ci est devenue, en quelque sorte, un outil d'exercice de la démocratie et en conséquence, de la citoyenneté.

L'histoire du graffiti : de l'antiquité à nos jours

Dans toutes les études qui ont déjà été réalisées, il paraît communément admis, tant de la part des auteurs que du côté des graffiteurs eux-mêmes, que les graffiti sont une pratique ancienne, existant déjà avant Jésus-Christ (Riout et alii, 1990). Remontant même plus loin, certains auteurs avancent que les graffiti étaient déjà une activité préhistorique (Castelman, 1987 et Barbosa, 1986).

Selon Denys Riout (1990), les premiers travaux sur le graffiti ont été faits par Antonio Bosio, au XVII^e siècle, sur les catacombes romaines. Pourtant, le plus célèbre des divulgateurs de graffiti anciens a été le Père jésuite Raffaele Garrucci. «*C'est au milieu du XIX^e siècle qu'il publia ses études sur Pompéi et sur Rome. Depuis lors, les travaux spécialisés ont étendu l'aire géographique et le recul temporel de nos connaissances en graffitiologie. De l'Agora d'Athènes, au VI^e siècle avant Jésus-Christ, ou de*

* Cet article fait partie d'un travail de DEA présenté en Territoires Urbains (EHESS) en septembre 1992.

** Doctorant à l'EHESS, Paris.

la Vallée des Rois en Égypte, jusqu'à nos églises européennes du Moyen-Age ou les prisons françaises du XVIIIe siècle, un peut partout, les observateurs débusquent des graffiti».

Les graffiti anciens constituent des témoignages extrêmement riches des faits sociaux parce qu'à travers eux, on a pu avoir accès comme à Pompéi, à Rome ou en Égypte, aux événements politiques et à la vie quotidienne des peuples. Aujourd'hui leur importance est tout aussi grande, car ils ne sont pas qu'une activité très répandue dans les grandes villes. Ils sont devenus un véritable phénomène culturel et historique, un témoin ethnographique et une source d'informations sur le comportement de leurs auteurs. Ainsi, le graffiti contemporain se révèle être un «style de vie» urbain, dont nous ne pouvons connaître qu'une forme fragmentaire, l'activité, la manifestation d'un groupe typiquement urbain qui de cette façon, évalue son quotidien, ses valeurs et ses idéologies, son savoir-faire, enfin, son identité.

Aujourd'hui, *«les groupes minoritaires, marginaux, font généralement une large utilisation des graffiti —sigles et inscriptions— pour proclamer leur existence. Abondants ou en régression, ils se transforment, de surcroît, en baromètres, signaux d'alarme dont le rôle serait d'avertir le corps social du dépérissement ou de l'expansion des groupuscules agissants»* (Riout et alii, 1990, 15). Cette affirmation montre d'une part la dimension politique présente à travers le graffiti mais en même temps met en évidence que le graffiti est une manière de sortir du ghetto, de l'anonymat, c'est-à-dire que l'activité (faire des graffiti) comme son résultat (le graffiti lui-même) sont l'un et l'autre une façon de conquérir un espace, une identité, dans une société chaque fois plus divisée.

La genèse du graffiti à São Paulo

L'origine du phénomène au Brésil n'est pas complètement établie. Pendant le gouvernement militaire de Costa e Silva, en 1968, apparaissent quelques *tags*¹ émanant de groupes de droite comme de gauche. Ces deux

¹. Le *tag* est un mot anglais qui signifie étiquetter, marquer. Aujourd'hui, il signifie signature et, particulièrement au Brésil, ce sont des inscriptions griffonnées sur les murs de la ville. Par contre, le graffiti se différencie du tag dans la mesure où il est un dessin à prétention esthétique —on peut ainsi parler de «graffiti figuratif». De cette

tendances ont fait du «graffiti» un moyen d'exprimer leurs idéologies, que ce soit du côté des gauchistes qui critiquaient la dictature militaire que de l'extrême droite qui essayait de contrôler les mouvements de gauche (*Veja*, 16.10.1968).

Mais jusqu'à la fin des années 70, les manifestations de ce genre n'ont été que très timides et le fait de quelques actes isolés et hasardeux. Effectivement, le graffiti en tant que phénomène social prend corps à partir de l'ouverture politique du pays, c'est-à-dire, au début des années 80.

Alex Vallauri, un Italien naturalisé Brésilien, est considéré comme le «père» du graffiti brésilien. Après son expérience en Europe et aux États-Unis comme artiste plasticien, Vallauri a introduit le graffiti à São Paulo, vers 1978. Son style se caractérise d'une façon simple que les graffiteurs appellent *chapado* (plat). Les particularités de ce «style plat¹» sont les suivantes : un dessin monochrome, réduit à sa plus simple expression (c'est-à-dire sans détail) de dimension moyenne et de tracé continu. En fait le dessin se réduit à un contour.

Vallauri et d'autres graffiteurs —Waldeimar Zaidler Júnior et Carlos Matuck— ont commencé à faire des graffiti dans les rues de São Paulo et ont tout de suite conquis le «goût» des marchands d'art ; dès 1983, ils ont donc fait quelques expositions dans des galeries. A partir de cette époque, São Paulo est envahie par les graffiti. Chaque année de nouveaux noms (de groupes ou individuels) apparaissent. Le graffiti (en tant qu'objet d'art) a été consacré en 1985 lorsque Vallauri, Zaidler et Matuck ont été invités par la direction du MAM (Musée d'Art Moderne) pour faire une exposition des graffiti à la XVIII^e Biennale d'Art de São Paulo. Cet événement s'est produit la même année que la nomination du président civil par le congrès national après 21 ans de gouvernement militaire.

Après la biennale de 1985 au MAM, les graffiti «éclatent» dans les rues de São Paulo, en 1986/87. La presse, à côté des organismes officiels du domaine des arts, a eu un rôle important pour légitimer cette activité, ouvrant un espace pour les graffiteurs en même temps qu'elle mobilisait, favorablement, l'opinion publique. Les noms «Tupinãodá», Rui Amaral,

façon, toutes les fois que le mot *graffiti* paraîtra dorénavant dans ce texte, il s'agira du *graffiti figuratif*.

¹. Je n'ai trouvé aucun équivalent français à cette expression qui indique en portugais un style sans élégance et/ou sans attrait. L'emploi du terme «plat» m'a paru être ce qui permettait de se rapprocher au mieux du sens indiqué par le portugais.

Maurício Villaça, Júlio Barreto, Vado do Cachimbo, John Howard, Ozéas Duarte, Hudinilson Jr. devinrent connus et synonymes du graffiti brésilien.

En 1987 on assiste à une nouvelle consécration du graffiti et des graffiteurs. Une grande exposition au «pavillon de la Biennale», au Parc d'Ibirapuera, intitulée «*Trama do Gosto : um outro olhar sobre o cotidiano*» (La trame du goût : un autre regard sur le quotidien), était composée de 30 montages. Le tout construisait une véritable ville avec ses icônes, à savoir des avenues, rues et boulevards, des bâtiments, des restaurants, des bistros, des musées et galeries d'art, des signalisations et, bien sûr, des graffiti. Alex Vallauri restait à la tête de cet événement et cette exposition fut sa dernière manifestation car il décéda deux mois plus tard.

Si les galeries, les musées et les médias voyaient dans le phénomène du graffiti «quelque chose» de nouveau dans la vie et dans la culture urbaine, il n'en était pas de même aux yeux de la loi. Le maire de São Paulo, à cet époque Jânio Quadros, a voulu contrôler les activités des graffiteurs qui poussaient partout. Il fit procéder au nettoyage des endroits où il y avait une grande concentration de graffiti, à la confiscation des matériaux avec menaces de prison et enclencha, en même temps, des procédures pénales. En vain. Chaque jour le graffiti proliférait. Il était devenu un événement solide, faisait maintenant partie de la ville et sa pratique s'était intégrée aux rythmes de la vie «paulistana».

C'est pourquoi, Jânio Quadros et ses adjoints ont essayé de passer un accord avec les graffiteurs. La proposition a été de déterminer des lieux spéciaux pour qu'ils puissent faire des graffiti sans être dérangés par la police métropolitaine. La mairie voulait encore que les graffiteurs forment une association, légalisant, de cette manière, l'activité. De nouveau la tentative de contrôle a échoué. Si plusieurs artistes en acceptèrent l'idée, la majorité l'a refusée. L'argument principal des graffiteurs était que le graffiti est une action spontanée de transgression et sa légitimation par la mairie en effacerait les caractéristiques.

L'année suivante, 1988, des élections municipales étaient prévues dans tous les états fédérés. Au Brésil, il est courant que les candidats collent des affiches et fassent des tags partout, sur les murs, les portes, les viaducs, les poteaux, les colonnes, etc. ainsi, le Musée d'Art de São Paulo (MASP), la Fondation Cásper Líbero et la mairie ont promu la «Campanha Limpa» (Campagne Propre) qui incitait les candidats à passer des contrats avec les graffiteurs pour faire leur publicité. Le but était de concilier l'esthétique et la politique en combattant les tags qui se répandaient dans la ville à la veille

des élections. Le nouveau maire de São Paulo, élu en 1989, a inspiré une autre politique pour les graffiteurs.

La nouvelle municipalité, sous la direction de Luiza Erundina, du Parti des Travailleurs (PT), a pris ses fonctions en janvier 1989. Pendant la campagne électorale la future maire avait déjà fait état de ses intentions de libérer l'activité du graffiti dans la ville de São Paulo. Le résultat a été littéralement une invasion de la ville par les graffiti mais surtout par les tags. Ceux-ci étaient pratiqués selon un véritable «alpinisme urbain». Même les endroits théoriquement les plus inaccessibles se couvraient de tags —on en voyait de partout. La réaction de la presse (principalement les journaux) a été immédiate. Les critiques les plus virulentes dénonçaient la politique que la mairie déployait envers les graffiteurs et surtout envers les tagueurs.

Par la suite, le secrétariat à la culture de ville de São Paulo, du Parti des Travailleurs, a organisé un séminaire (avril 1989) en invitant la population, ou toutes les personnes intéressées, à discuter de la question de la citoyenneté et de l'usage de l'espace public urbain. Au cours de cette manifestation il y eut une forte altercation entre les tenants du graffiti «purs» (ou authentiques) et les «non-purs» (ou non-authentiques). Les premiers prenaient la rue comme principal support (et territoire) de leurs travaux alors que les seconds, quand bien même ils avaient souvent fait des graffiti dans la rue, faisaient aussi du «graffiti commercial¹». En d'autres termes, les graffiteurs «purs» accusaient les graffiteurs «non-purs» d'être en train de vendre le graffiti, une activité née dans la rue et qui, en conséquence, devait rester en dehors du marché. Les termes les plus durs fusaient : «*prostitué par opportunisme, imposteurs, pseudo-graffiteurs, faux artistes plasticiens*», ou encore «*les pseudo-graffiteurs sachant manipuler les médias, feignent une rénovation des arts plastiques. En vérité, ils sont en train d'amener la même erreur des galeries dans les rues*»².

Cette lutte conceptuelle sur la question de la «pureté» du graffiti se développait depuis longtemps. Après la Biennale de 1985, Alex Vallauri, Waldeimar Zaidler et Carlos Matuck ont mis le graffiti dans une galerie. Désormais le mot *graffiteur* apparaît lié à une catégorie d'avant-garde,

¹. Ce terme, en vérité, n'existe pas. Le terme graffiti désigne en fait une manifestation avant tout de rue, dans l'espace public, gratuite et spontanée, il ne peut donc, au départ, être vendu. Le travail à visée commerciale et utilisant les techniques du graffiti est connu sous le terme de *muralisme*.

². John Howard, graffiteur, au journal *Folha de São Paulo*, 01.03.1989.

d'irrévérence. Faire du graffiti était devenu un style et une manière d'être et de vivre. Il ne s'agissait pas seulement de définir une identité pour les jeunes artistes plasticiens, il fallait aussi déterminer un champ d'autonomie relative pour les graffeurs. Ce qui était alors en jeu c'était le pouvoir (acquis ou à acquérir) sur un usage particulier d'une certaine catégorie de signes (Bourdieu, 1989) et, de cette façon, sur la vision et le sens du graffiti.

Les «idéalistes» d'un côté et les «marchands» de l'autre se sont opposés, à travers des relations de forces symboliques. La *di-vision* sur la notion de la «vérité» du graffiti —spontané et gratuit ou, au contraire, une marchandise de bien symbolique et qui devait être commercialisée en tant qu'oeuvre d'art— est un jeu de pouvoir qui vise à s'approprier des avantages symboliques associés à l'appartenance d'une identité légitime de graffeur.

De cette façon et différemment d'autres pays, le phénomène du graffiti n'a pas été au Brésil un événement de résistance. Il est issu d'un groupe de la classe artistique ¹ qui éprouvait l'ouverture politique dans le pays. Le graffiti s'est ainsi manifesté comme un outil de reconquête de la ville.

Même si le graffiti a eu, au début, les rues comme principal support, il a fallu qu'il soit exposé dans des galeries pour être reconnu en tant que fait social, artistique et culturel. Effectivement, c'est arrivé pendant le processus d'ouverture politique du pays après le gouvernement militaire. Mais cela ne veut pas dire qu'il ne soit resté que dans les organismes officiels. C'est à partir du moment où le graffiti est reconnu comme un nouveau style artistique qu'il a réussi à conquérir l'espace public. Au Brésil le phénomène s'est développé en quelque sorte à l'envers de ce qui s'est produit dans les autres pays.

Ainsi, le graffiti en tant que phénomène nouveau des sociétés occidentales et modernes, a pris une nouvelle sorte de valeur, d'idéologie et de manière de vivre la ville, encore que ce soit au cours d'une brève période, courte et éphémère. Le graffiti est devenu un genre de langage qui peut être vu comme un système symbolique devenant, de cette manière, un outil de construction et d'interprétation du monde social urbain.

¹. Je voudrais signaler que les graffiti figuratifs réalisés par les artistes plasticiens, n'appartiennent pas au domaine exclusif du champ que je suis en train d'étudier. D'autres individus ou groupes, qui ne sont pas nécessairement reconnus comme artistes, peuvent aussi bien faire du graffiti figuratif.

Le graffiti peut se «classer» en différents styles : le graffiti sexuel (plutôt pornographique), politique, signature, figuratif, poétique et le tag. Mais fallait-il mieux définir le sujet ? Tout d'abord, je me suis laissée guider par une «intuition esthétique», c'est-à-dire que dans les graffiti et dans leur diversité, ce qui m'attirait le plus c'était les dessins, ces formes de peintures vives, brillantes, éclatantes. Le deuxième point ayant permis la construction de mon sujet a été la recherche de terrain. Au cours de mes premiers contacts avec les graffiteurs, je m'étais, petit à petit, rendu compte que les personnes que je rencontrais et avec lesquelles je m'entretenais étaient des artistes plasticiens et donc formaient déjà un groupe bien défini pour ma recherche.

Ils ont, en effet, certains points communs. En premier celui de la pratique urbaine. Les graffiteurs sont des personnes fondamentalement urbaines, ils sont nés et/ou ont grandi dans des métropoles et ont donc une vision du monde extrêmement urbaine. La deuxième caractéristique concerne l'approche de l'art. D'une façon générale, les graffiteurs ont eu, dès leur enfance, des contacts très proches avec l'art, donc les images, les dessins, enfin, les symboles figuratifs sont devenus pour eux un moyen de voir le monde, la vie. Dans ce sens, le graffiti est aussi devenu une manière de s'exprimer. Ces aspects sont, à mon avis, importants dans le profil de vie d'un artiste-graffiteur. Mais, bien sûr, cela ne veut pas dire que toutes les personnes qui ont des expériences semblables à eux, deviendront automatiquement artistes plasticiens et graffiteurs.

Le graffiti figuratif est apparu comme un système symbolique. Les univers symboliques —le mythe, le langage, l'art, la science— sont des instruments de connaissance et de construction du monde. De cette façon ils ont le pouvoir de construire la réalité en établissant un sens en rapport avec le monde social. Dans chaque système symbolique existe donc une conception plus ou moins homogène du temps, de l'espace et des pratiques, qui rend possible le *consensus* sur le monde social. Le graffiti s'est révélé être une sorte de langage mais aussi une sorte d'art ; donc il est un outil de connaissance, de construction et surtout, d'interprétation du monde citadin. En tant que pratique urbaine le graffiti est, pour un certain nombre d'artistes plasticiens, un moyen d'établir une relation avec la ville.

Enfin, le choix de ce sujet d'étude a été motivé par une certaine identification idéologique —en effet, si l'on définit l'idéologie comme un corps de valeurs, celles des graffiteurs : la transgression, la surprise, l'anonymat, l'éphémère, la manière d'intervenir dans la ville, n'a pas manqué de me séduire.

Cet ensemble de caractéristiques a contribué à la construction et à la délimitation des graffiteurs en tant qu'objet de recherche. Et pour mieux les comprendre, j'ai recouru aux notions de *champ* et d'*habitus* développées par Pierre Bourdieu. Le *champ* est, pour Pierre Bourdieu, un univers relativement autonome de relations spécifiques, c'est-à-dire que la croyance, les règles, le jeu du langage que les agents incorporent dans leurs discours et leurs pratiques, les définissent en tant que tels. Bien entendu, la notion d'*habitus* définit un contrôle minimum et le recours à un code commun même si c'est à l'insu de ses membres. C'est un processus de pratiques liées à un *champ* déterminé et doté d'un sens collectif en même temps qu'unitaire et systématique.

Le phénomène du graffiti est ainsi une nouvelle position (*habitus*) de quelques artistes dans le champ artistique. Cet événement est souvent stimulé ou déterminé par la concurrence parmi les graffiteurs pour la reconnaissance de l'originalité et, par conséquent, de la rareté et des valeurs proprement esthétiques du produit (graffiti) et du producteur (artiste-graffiteur). Dans ces conditions, la logique du particularisme qui singularise le champ artistique, oblige les artistes à rompre continuellement avec les normes esthétiques en vigueur. Cette rupture a pour objectif d'assurer une nouvelle identité d'artiste et aussi un nouveau domaine symbolique dans le champ artistique.

Le débat développé, surtout à travers le discours, par les graffiteurs, se révèle de deux façons. D'un côté, c'est un discours d'avant-garde par rapport aux artistes «traditionnels», des galeries. De l'autre, c'est une discussion (dispute) entre les graffiteurs «purs» et «non-purs». Ces graffiteurs («purs» et «non-purs») tentent d'assurer leur position dans le champ artistique et tous ces débats expriment autant l'existence d'un pouvoir symbolique que celle de toute une série d'enjeux. C'est-à-dire, que ce qui est en jeu, c'est le pouvoir sur l'usage particulier d'une certaine catégorie de signes et, de cette façon, sur la vision légitime et le sens «naturel» du graffiti. Une autre fonction de ce débat est de provoquer une distinction entre eux (graffiteurs/artistes «traditionnels» et graffiteurs «purs»/«non-purs»), c'est-à-dire, qu'il ne s'agit pas seulement d'être différent mais aussi d'être légitimement reconnu comme différent et que l'existence réelle de l'identité suppose la possibilité réellement et politiquement certifiée, de préserver officiellement la différence.

Comme j'ai pu le remarquer (à travers les deux enquêtes de terrain, tant en 1988 qu'en 1990) un autre fait exacerbe encore plus cette division autour de la définition du graffiti. Je n'ai jamais rencontré parmi les graffiteurs auprès de qui j'ai travaillé pour ma recherche, la moindre division entre

graffiteurs et tagueurs. Je n'ai jamais entendu ou observé une quelconque critique des graffiteurs à l'encontre des tagueurs. Le débat se déroule, essentiellement à l'intérieur du groupe d'artistes plasticiens qui font du graffiti figuratif même si ceux-ci se distinguent des artistes dits «traditionnels». L'enjeu —malgré les stratégies qui visent à maîtriser les nouvelles manières de concevoir et de faire l'art, surtout l'art public— est celui de rendre autonome un nouveau corps de valeurs, que nous entendons comme le pouvoir de définir les principes du graffiti en accord avec les intérêts de chaque graffiteur ou groupe de graffiteurs.

Les avantages symboliques liés à la destruction des anciens stigmates s'avèrent être une tentative d'élaborer et de s'approprier de nouvelles valeurs et de nouvelles normes qui contribuent à la construction d'une nouvelle identité et à sa reconnaissance (Bourdieu, 1989). Cela va aboutir à l'institutionnalisation des graffiteurs à la suite des effets sociaux qu'aura suscités la stigmatisation. Ainsi au début, les graffiteurs brésiliens avaient un discours qui s'appuyait sur une idéologie de la transgression et qui s'opposait aux organismes officiels en matière d'art, aux façons anciennes de faire de l'art, à l'art privé, à la commercialisation, et s'il existait parmi eux une division entre «purs» et «non purs», «authentiques» et «non authentiques», tous cependant, de manière différente certes mais sans exception, acquéraient la légitimation et la reconnaissance, soit du côté des organismes officiels d'art, soit du côté de la société civile.

Graffiti et citoyenneté

«(...) L'identité des gens qui sont motivés à faire du graffiti, est une identité à la mesure de la répression (vécue). Ce sont des gens qui se révoltent et, peut-être par le canal du graffiti, réussissent-ils à aller au-delà de ce conditionnement culturel, voyez-vous ? Eh bien, quand on regarde l'attitude en soi, d'aller dans la rue et de faire des graffiti, il y a cette caractéristique, commune, de gens très réprimés. Voilà le caractère commun, une génération qui a manqué d'espace pour s'exprimer» (Maurício Villaça, graffiteur).

«(...) mais la rue a toujours été présente, d'aller dans la rue c'était exprimer mon langage, la chose du dessin, de la peinture, pour rendre tout ça public. Cela a à voir avec cette chose de post-dictature, de conquérir la rue, ça a été une chose qu'on a commencé petit à petit, à partir du

gouvernement Montoro, ici à São Paulo. Après les militaires, en vérité... le Brésil n'a pas changé radicalement, il n'a pas été conquis. Il a négocié un processus démocratique. Alors, quand nous avons commencé à aller dans la rue, pour moi, dans mon cas particulier, ça a été pour prouver jusqu'à quel point je pouvais avoir le droit d'occuper un espace qui était public» (Jaime Prades, graffiteur du Groupe «Tupinãodá»).

La ville a toujours été —depuis l'origine de la philosophie grecque, qui s'enracine dans la ville et ses conflits— la légitime prétention des hommes et des femmes, dans la mesure où, comme espace politique et juridique, elle est devenue source concrète d'émancipation. Les droits de l'homme et de la femme sont à l'origine affaire urbaine, non pas seulement en tant qu'accident historique, mais comme structure spatiale et sociale.

C'est dans la ville que l'histoire se construit par un espace public qui déploie les possibilités d'action. La rue est le lieu concret de déploiement de l'événement et du fait historique. C'est dans la rue que se diffusent les us et coutumes qui vont se combiner pour participer à l'élaboration des valeurs et des moeurs de la ville qui se définit alors, comme un bien collectif.

Dans ce sens, la ville renvoie à la participation du citoyen à un espace urbain, c'est-à-dire à l'urbanité qui se caractérise comme un «art du savoir vivre la ville» dans sa dimension culturelle, en même temps qu'elle pose la question politique de l'aménagement. Et dans le domaine de la citoyenneté politique, la ville est plutôt un terrain de liberté et de conquête. La ville est, de plus en plus, le lieu légitime d'exercice démocratique, c'est-à-dire un lieu de communication, de revendication de droits, d'expression et aussi de communion.

Après le putsch des militaires brésiliens, en 1964, le pays est entré dans une période de grande répression avec une forte régression des mouvements sociaux. Comme dans tout gouvernement militaire et dictatorial, les réunions publiques étaient interdites, en particulier celles à caractère politique. La censure réprimait fortement la presse et de manière générale tous les moyens de communication et d'expression collective. Le système politique était bipartite avec l'ARENA (Alliance Rénovatrice Nationale) appuyant totalement les militaires et le MDB (Mouvement Démocratique Brésilien) faisant fonction d'opposition. Les autres partis étaient renvoyés dans la clandestinité surtout le PCB (Parti Communiste Brésilien) et le PC do B (Parti Communiste du Brésil). Ce n'est qu'en 1979 qu'est promulguée la «Loi d'Amnistie» comme partie de l'ouverture politique dans le pays. Cette

dernière, selon les propres termes du général Geisel (président militaire du Brésil de 1974 à 1979), devait «être lente, graduelle et restreinte» (sic).

En 1980, le nouveau gouvernement militaire de João Figueiredo crée la «Réforme des Partis» qui rend leur légitimité à quelques partis politiques et permet à quelques autres de voir le jour. En 1982 eurent lieu des élections au suffrage direct pour les postes de gouverneurs (des états fédérés) et en 1985 on assista à la première et plus importante manifestation de rue (*Diretas Já*) depuis le coup d'Etat, qui mobilisa une partie importante de la société brésilienne : ouvriers, intellectuels, classes moyennes et politiciens. Ce mouvement avait pour but d'obtenir l'élection du président par le suffrage universel et direct.

Parallèlement à ces faits d'ouverture politique, plusieurs mouvements sociaux et parmi eux, celui des graffiteurs, prirent petit à petit corps en tant qu'instruments démocratiques et légitimes de revendication de droits et d'exercice de la citoyenneté. Dans le cas du graffiti, ce dernier est devenu un moyen (encore que couvert par un discours de transgression et d'illégitimité) pour conquérir, utiliser et s'approprier la ville, la rue et, de manière générale, l'espace public.

Les discours des graffiteurs abordent la question de la liberté d'expression, posent le problème de l'anonymat politique et de la nécessité d'en sortir, d'affirmer son identité et d'exercer la citoyenneté. Tout cela a pris une certaine importance et a questionné la société brésilienne au moment où le pays s'ouvrait politiquement. En plus, ce nouveau comportement mettait en question un Etat moderne soutenu par une économie d'expansion et une politique libérale. Bien sûr, chaque groupe, catégorie ou classe d'individus (comme les femmes, les homosexuels, les noirs, les ouvriers) a éprouvé de manières différentes et chacun à sa façon, le processus d'ouverture politique.

Le phénomène du graffiti peut aussi bien être entendu comme une «lutte» visant à élargir la participation politique de la société car c'est à l'intérieur des groupes qu'il est possible de créer de nouvelles politiques et aussi de nouvelles idées au sujet des droits et politiques des citoyens. Cet ensemble de caractères produit une identité collective qui ne peut être garantie que dans la mesure où ces caractères se différencient nettement des traits propres aux autres groupes.

C'est de cette manière que pour un certain groupe d'artistes plasticiens, le graffiti, au moment où il a commencé à se manifester, s'est développé parallèlement aux modes traditionnels et officiels de production de l'art et de la communication et, peu à peu, est devenu une culture et un système de

valeurs en rupture aussi bien vis-à-vis de l'art privé que vis-à-vis des pratiques et habitudes urbaines pendant le gouvernement militaire. A mon avis, le graffiti est, d'une certaine façon, *«l'art de vivre dans la ville comme oeuvre d'art»*. Enfin, le graffiti symbolise, dans le cas des artistes brésiliens, *«le droit à la ville qui se manifeste comme forme supérieure des droits : droit à la liberté, à l'individualisation dans la socialisation. Le droit à l'oeuvre (à l'activité participante) et le droit à l'appropriation (bien distinct du droit à la propriété) impliquent le droit à la vie urbaine»* (Lefebvre, H., 1968, pp. 154-155).

Conclusion

«A l'intérieur des grandes périodes historiques, la façon de percevoir les collectivités humaines se transforme en même temps que leur mode d'existence» (Gance, Abel, 1927 ; Cf. Benjamin, Walter, 1985). Les graffiti font, aujourd'hui, partie de la culture urbaine au-delà d'un système symbolique des grandes métropoles. En tant que tels ils élaborent et collaborent à la construction de l'image du monde urbain en même temps qu'ils l'interprètent. Dans cette mesure, certains artistes plasticiens, par l'intermédiaire des graffiti, ont créé des moyens pour illustrer la vie quotidienne des villes.

Pendant longtemps, les graffiti ont été considérés comme une pratique déviante (principalement aux yeux des organismes publics) et qui relevait directement des crimes les plus graves (Castleman, 1982). Et, aujourd'hui encore, les expressions les plus courantes pour désigner graffiteurs et tagueurs sont : vandales, marginaux, hors-la-loi, délinquants juvéniles. Et quelles que soient les études que j'ai pu lire jusqu'à ce jour, et qui sont souvent des travaux de grande importance pour comprendre le phénomène du graffiti elles restent cependant, dans leur grande majorité, essentiellement théoriques et manquent, à mon sens, d'un support empirique qui permettrait de mieux appréhender la vie des graffiteurs. La plupart des auteurs adoptent une position qui, sans s'avouer comme telle, tend à vouloir remettre sur les rails de l'ordre social (espaces réservés, bons espaces contre mauvais espaces) les graffiteurs et/ou tagueurs. Autrement dit, je pense que ces travaux théoriques se situent à la frontière entre une démarche compréhensive et une attitude moralisatrice, même si cette discrimination à l'égard des graffiteurs reste subtile et discrète. Les graffiteurs restent souvent

décrits comme les principaux destructeurs du patrimoine historique et du domaine public. Cette vision simpliste et étroite du phénomène semble se rapprocher davantage du préjugé que de l'analyse d'un phénomène complexe.

Les graffiteurs me sont apparus comme des gens tout à fait sains et parfaitement lucides sur ce qu'ils étaient en train de faire. Ces gens que j'ai rencontrés avaient un réel désir de participer activement à la vie de la ville, à son histoire, ce qui révèle un souci et une position politique évidents, même si cette réflexion se situe en dehors de tout courant officiel ou dogmatique. De plus, ils se sont trouvé un moyen bien à eux pour exprimer leur vision du monde.

* *
*

Bibliographie

- ANSAY, P. & SCHOOBRODT, R. : *Penser la ville*, Paris, AAM éditions, s.d.
- BARBOSA, Gustavo : *Grafitos de banheiro*, Rio de Janeiro, Editora Anima, 1986.
- BEN YAKHLEF, T. & DORIATH, S. : *Paris Tonkar*, Paris, Romain Pillement éditeurs, 1991.
- BENJAMIN, Walter : *Obras Escolhidas*, Sao Paulo, Editora Brasiliene, 1985.
- BERGER, John : *Ways of seeing*, Penguin Books Ltd., 1972.
- BOURDIEU, Pierre : *O poder simbólico*, Lisboa, Difel, 1989.
- Idem* : *Economia das Trocas Simbólicas*, Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- CASTLEMAN, Craig : «*Getting up*» *The Massachusetts Institute of Technology*, Massachusetts, 1982.
- CHALFANT, H. & PRIGOFF, J. : *Spraycan art*, London, Thames and Hudson, 1988.

COOPER, M. & CHALFANT, H. : *Subway art*, London, Thames and Hudson, 1988.

GEERTZ, Clifford : *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Zahar editores, 1978.

HANNERZ, Ulf : *Explorer la ville*, Paris, Editions de Minuit, 1983.

HARVEY, David : *The condition of postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell Ltd., 1989.

HUBER, Joerg : *Paris Graffiti*, London, Thames and Hudson, 1986.

«La ville partout, et partout en crise» - Manière de voir (in) *Le Monde diplomatique*, Paris, 13 octobre 1991.

LEFEBVRE, H., *Le Droit à la Ville*, I. «Société et urbanisme», Paris, Ed. Anthropos, 1968.

LEVI-STRAUSS, Claude : *Tristes trópicos*, Edições 70, Lisboa, 1986.

LYNCH, Kevin : *The image of the city*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1960.

MORSE, Richar : *Formação histórica de São Paulo*, São Paulo, Novas Fronteiras, 1970.

RONCAYOLO, Marcel : *La ville et ses territoires*, Paris, Editions Gallimard, 1990.

SACHS, Céline : *São Paulo : métropole des inégalités* (in) *Politiques publiques et habitat populaire*, Paris, Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990.

SENNET, Richard : *O declínio do homem público*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Armando : *Graffiti - una ciudad imaginada*, Bogotá, Tercer Mundo editores, 1988.

VELHO, Otávio G. : *O fenômeno urbano*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara S.A., 1987.

VULBEAU, Alain : *Du tag au tag*, Paris, Institut de l'Enfance et de la Famille, 1990.