

## Les graffitis bateliers : Empreintes, suspensions... nomination

**Marc Derycke**

Université Jean Monnet

marc.derycke@univ-st-etienne.fr

### I. INTRODUCTION

Les surfaces bordant les voies d'eau – particulièrement les quais et autres lieux de stationnement – sont parfois constellées d'inscriptions qui sont attribuables presque exclusivement aux bateliers<sup>1</sup>. Comme bien d'autres, ce faisant, ces graffitis violent deux interdits.

En effet les graffitis sont interdits par les ouvrages de l'Office de la Navigation, mais ils sont aussi, et surtout, stigmatisés au sein de la communauté. « Le nom des fous est écrit partout », me confiait un de mes informateurs, ajoutant que cette formule était d'usage dans le groupe pour condamner cette pratique. « Cela ne se fait pas », renchérisait un autre : ces pratiques sont celles de gens sans éducation, et ses parents, *bien que salariés*, les interdisaient. Alors qu'il est difficile de croire que pas un seul de mes informateurs n'ait été témoin de leur réalisation, aucun n'a pu, ou n'a voulu, m'en donner de témoignage direct, dire quels étaient les auteurs de ces inscriptions et à quelle occasion elles étaient tracées, tous ne faisant état que de suppositions. Le monde de la Batellerie est petit et tout se sait, ou plutôt certains croient tout savoir : par exemple qui était sur tel chaland alors

---

1. Je ne traiterai pas ici de la batellerie; pour une approche historique et sociologique de ce milieu professionnel, on se reportera à B. Le Sueur, 1984 et 1996.

que la rotation des membres d'équipage sur les bateaux de Compagnies ne permet guère de certitude... D'où la lourde présence du soupçon. Au vu d'une devise<sup>2</sup> graffitiée, certains s'autorisent à lui trouver un auteur, sinon individuel, du moins collectif. On comprend dès lors pourquoi le capitaine évite de voir associer son nom à un écrit répréhensible qui présupposerait son consentement et, partant, sa responsabilité.

L'originalité de ces graffitis vient aussi d'un autre forçage : alors que des graffitis iconiques sont attestés depuis plusieurs siècles dans divers bassins de la navigation intérieure, ceux qui nous intéressent ici sont presque exclusivement scripturaux. Or, ils sont pour une part importante l'œuvre d'analphabètes ou d'illettrés. Des individus ajoutent donc à la transgression de deux interdits la confrontation à un obstacle majeur, l'écriture.

### **La question et ses secrets**

La question centrale qui surgit naturellement tourne alors autour des interrogations suivantes : qui écrit? et pourquoi? Plus précisément : pourquoi ces scripteurs s'affrontent-ils à des obstacles aussi dissuasifs, pourquoi écrivent-ils cela dans les conditions que nous décrivons plus loin? Mais cette question centrale, apparemment légitime, est-elle fondée? Elle a, certes, l'ambition d'identifier la cause, et donc le sens que prennent ces écrits peu ordinaires. Cependant, est-elle recevable dans le milieu où les données ont été recueillies? Autrement dit, peut-elle être posée à un témoin engagé dans la profession et membre de la communauté? Certes des réponses seront données, mais la question restera en suspens car l'enquêté est interpellé en réalité par une question autre, implicite mais bien présente, qui force la situation énonciative, question qui porte sur sa position face aux prescriptions et aux interdits communautaires : le témoin est généralement mis devant le choix forcé de s'en faire le défenseur... ou de se taire.

Hormis des condamnations sans appel, personne ne m'a dit « j'en ai fait », mais un impersonnel « ça se fait »... Des recoupements m'ont indiqué que ce constat émanait d'un des auteurs; il est de mes

---

2. La devise est le nom du bateau.

amis. En effet que peut révéler de plus le graffiteur inséré dans le lien social de la profession?

L'interdit auquel s'affronte ici l'enquêteur porte sur un autre objet que celui auquel se heurtait P. Williams chez les Manouches à propos de la mort : « nous, on n'en parle pas ». Mais cet interdit aussi est communautaire et l'un et l'autre imposent une même stratégie de recueil en situation, laquelle passe par l'observation en immersion de la globalité des pratiques. Chez les Manouches, « tout, et *pas seulement* ce qui concerne les morts, est transmis sur le mode du *toujours déjà su* » (Williams, 1993 : 61, je souligne). De même, il y a du « cela va de soi » à propos de la pratique des graffitis, évidence qui rend certaines questions incompréhensibles aux bateliers interrogés. Surtout, mon intérêt pour cette "activité" les laisse incrédules. C'est pourquoi l'approche des graffitis bateliers passe par le *quoi?* la nécessaire description des faits, la mise en évidence du *comment* de leur réalisation et du jeu différentiel qui structure matériellement l'effet de sens qu'ils délivrent en le situant au sein des pratiques communautaires. Cependant, si ces graffitis sont particulièrement insistants par leur matérialité et leur présence, leur pauvreté informative rend délicate leur interprétation. Le réseau conceptuel censé en rendre compte risque à tout moment de se démailler, de filer entre les doigts.

Après une présentation du corpus, la première partie de l'article s'intéressera à la caractérisation sémantique des principales classes de graffitis. Une seconde partie traitera de leur matérialité, saisie au travers des biffures et du lettrage dans les coordonnées temporelles et spatiales de l'acte d'inscription. On tentera ensuite de reconstituer à partir de ces traces les configurations de l'allocution à laquelle appartient l'inscription. Ainsi pourra-t-on mieux cerner la place occupée par le scripteur, les déterminations auxquelles il est soumis, les unes suffisamment puissantes pour qu'il y cède, alors qu'il transgresse les autres.

### **Les lieux, le recueil**

Les graffitis de l'étude ont été relevés au port de Villeneuve-La-Garenne (Hauts-de-Seine). À l'origine, ce port servait à alimenter en charbon provenant de Rouen une usine à gaz. Cette usine a été rasée. Néanmoins le quai est conservé. Surplombant la Seine de plusieurs mètres, le port est formé d'un plateau de béton porté par des piliers

contre lesquels venaient s'amarrer péniches et bateaux. La partie inférieure et interne du quai est cimentée côté berge. Des graffitis sont disposés sur les piliers : ils sont petits, à la dimension du support; ils sont de plus soumis aux intempéries et au frottement des coques. En revanche, le fond cimenté présente de vastes espaces où figurent des graffitis de tailles variables. L'un d'eux forme une véritable composition picturale comportant une péniche complète, une maison et un remorqueur tractant un chaland. Ces graffitis sont à l'abri des intempéries; ils sont également moins visibles et ceux qui sont dans la partie inférieure sont recouverts de limon, particulièrement les plus anciens.

Le corpus a été constitué à partir d'un relevé photographique. Celui-ci est étroitement dépendant des conditions malaisées d'accès aux parties basses du quai. C'est en dérivant à proximité des piliers puis en arpentant la partie interne qu'on a pu prendre des photos. Procédant de la sorte on ne peut prétendre avoir réalisé un relevé parfaitement exhaustif, néanmoins il semble peu probable qu'un nombre significatif de graffitis ait été oublié au point d'invalider les conclusions. Enfin il a été tenu compte des graffitis figurant sur les deux ducs d'Albe<sup>3</sup> qui prolongent le quai en amont.

Les graffitis du corpus sont généralement réalisés à l'aide de goudron de houille, (le "gaz"), parfois de peinture. Celle-ci est alors foncée, brune ou noire, blanche rarement. De la craie et du charbon sont exceptionnellement ajoutés pour produire un effet esthétique. La taille et la forme des inscriptions désignant le bateau correspondent *grosso modo* à leur modèle peint sur la coque. Les caractères sont généralement tracés en capitales d'imprimerie. Ces unités sont distinctes d'autres graffitis, de petite taille cette fois, tracés à l'aide d'un matériau labile (la craie, par exemple – cf. Derycke, 1995). Cette différence ne tient pas seulement à leur aspect, mais surtout à leur fonction, on le verra.

L'étude bute préalablement sur la délimitation du graffiti comme unité permettant un comptage et une décomposition. Dans la majorité des cas, la cohérence des éléments du graffiti est aisément repérable : identité du matériau, du graphisme, contraction de l'espace; mais un certain nombre de cas présente des difficultés de délimitation parce

---

3. Structure de métal ou de bois formée de trois piles fichées dans le fond de la rivière, elle sert à amarrer une barge ou un bateau au-delà du quai.

que des parties de graffitis sont effacées volontairement, ou involontairement; certains restent inachevés; d'autres semblent se juxter : appartiennent-ils à une même unité? Plusieurs comportent des parties incompréhensibles; par exemple, des initiales ou un monogramme sont-ils à intégrer dans le graffiti contigu? Pour ces raisons, le comptage et la description présentent des aléas, c'est pourquoi je ne retiendrai que des ordres de grandeur significatifs. Enfin, ces graffitis sont composés en majorité de noms propres : il m'a fallu faire le partage entre les noms de bateaux, les patronymes, les noms ou initiales des compagnies. C'est pourquoi j'ai eu recours à des informateurs. J'entretiens avec la plupart d'entre eux des relations privilégiées depuis près de vingt ans. Parmi eux, onze bateliers dont, détail qui aura son importance, quatre anciens matelots; ils ont également été sollicités pour identifier les fonctions des graffitis et leurs auteurs. François Beaudouin enfin, créateur du Musée de la Batellerie, m'a indiqué ce lieu et m'y a piloté; il m'a fourni en outre de précieux renseignements.

### **La matière, le moment, la main**

Hormis le graffiti le plus ancien, « Delafosse 2e matelot 1901 », le graffiteur est très majoritairement anonyme. On peut néanmoins établir son identité par déduction. Selon les informations recueillies, on suppose que les graffitis ont été réalisés au moment de l'entretien de la coque – ils sont d'ailleurs peints avec son enduit, le "gaz". En conséquence, vu la hiérarchie et la division du travail, il paraît raisonnablement exclu que leur auteur soit le "patron", capitaine ou contre-maître. Les "informateurs" disent qu'il s'agit d'un matelot, membre d'un équipage de société, ou du fils aîné du capitaine. Bref, on tiendra pour très vraisemblable que les auteurs sont des subalternes, soit ceux qui n'ont pas juridiquement à prendre en charge l'image du bateau auprès de la communauté. Réalisées à son insu, ces manifestations rencontreraient plus facilement l'indulgence lorsque le chef d'équipage a l'assurance, qu'aux yeux de la communauté, sa responsabilité n'est pas engagée mais celle de la Compagnie – ce qui ne peut être le cas de l'artisan <sup>4</sup>.

---

4. Cette rationalité est évidemment susceptible d'être transgressée, mais je ne possède pas d'exemple de cet écart.

### **Datation**

Tenant compte des réserves signalées ci-dessus, je dénombre environ 83 graffitis dont 49 sont datés de manière souvent incomplète. Le plus ancien date de 1901, le plus récent, de 1979. En réalité la succession rapprochée des graffitis commence en 1906 et s'achève en 1960. Parmi les inscriptions datées 45 réfèrent à l'activité professionnelle, on relève 12 icônes dont 3 sont datées. Les bateliers ont donc volontiers complété les inscriptions des coordonnées temporelles (62,5 % du total de ces inscriptions), mais guère les icônes; la datation est largement associée aux graffitis liés à l'activité professionnelle.

La description qui sera proposée maintenant consistera en une répartition des graffitis en fonction d'une série d'oppositions, afin de cerner leurs propriétés. Leur caractérisation sémantique ne prendra en compte que le statut discursif des unités verbales, non la spécificité de la manifestation écrite. Celle-ci sera abordée partiellement plus loin dans la troisième partie à propos du groupe de graffitis les plus fréquents, laissant à plus tard le traitement exhaustif du dispositif d'écriture.

## **2. CARACTÉRISATION SÉMANTIQUE DES GRAFFITIS**

Remarque préalable

Dans l'ensemble des graffitis, on est frappé par le nombre très faible d'icônes<sup>5</sup>.

Parmi les dessins, on compte un profil féminin, quatre personnages humoristiques dont un seul est obscène, enfin, un seul cœur transpercé. On relève deux icônes idéologiques : un est nazi (un exemplaire), l'autre est communiste (deux). Soit, en tout, huit unités sur quatre-vingt-trois sans rapport avec la profession.

Le port offre du reste un faible nombre de dessins sur ce thème : quatre engins de navigation, dont deux avec leur traction, une maison et un capitaine tenant le "macaron". Mais ils sont tous de facture remarquable par leur réalisme (*cf.* photo 1) ou leur fonctionnalité, par leur stylisation enfin, puisqu'une silhouette de bateau n'a aucun

5. Je désigne ici les pictogrammes et dessins qui ont pour traits communs 1° d'être la représentation mimétique d'un objet et 2° de ne pas participer comme tels à une unité sémantique au sein d'un énoncé composé d'unités linguistiques. En effet, on verra que certains icônes remplissent cette fonction au sein d'inscriptions.

trait commun avec la péniche, si ce n'est de rappeler le prototype de l'embarcation commun à la tradition antique du graffiti de marin. Ceux-ci ont été exécutés par trois ou quatre auteurs distincts, au plus.

Le graffiti est donc rarement iconique. Si le bateau y est présentifié par la main du batelier, ce n'est pas, sauf exception, sous les espèces de l'image mais sous celles de la lettre et du nom propre. Ce fait est remarquable car, en dépit de l'illettrisme et même de l'analphabétisme, importants dans la profession (cf. Derycke, 1993) – et plus encore à cette époque qu'actuellement –, il manifeste une rupture avec la pratique courante du graffiti marin, laquelle est figurative depuis l'Antiquité<sup>6</sup>.

a) Faire savoir : *l'information éphémère*

Un groupe de graffitis est caractérisé par un trait sémantique et énonciatif. Le graffiti a pour fonction de *faire savoir* et pour principal objet la transmission d'une information auprès d'un interlocuteur particulier et localisable *hic et nunc*, lequel partage un savoir préalable avec l'énonciateur afin d'interpréter correctement un message de forme toujours elliptique. Deux ou trois inscriptions remplissent cette fonction communicative, elles contrastent avec les autres par le caractère ou par la taille : adoption, soit de la minuscule (« Toutou s'en va »), soit de la capitale allongée pour que l'information puisse être repérée et lue à distance : (« EMILE FRANCO », à savoir : Émile est au chantier franco-belge situé en amont). À cet égard, ces graffitis font série avec d'autres objets-messages, présents au long de la voie d'eau, qui appartiennent aussi à une structure de communication : graffitis faits à la craie ou au blanc d'Espagne comportant le nom du bateau et une flèche horizontale pour la direction, éventuellement une autre, verticale, indiquant le chargement ou le déchargement, une date voire une heure... Ceux-ci sont dissimulés en des lieux connus du seul destina-

6. Jusqu'à une période récente, les graffitis représentent le bateau en effigie. Cette tradition est maritime, elle est étudiée, citons L. Bash 1978 pour les graffitis navals grecs et A.-S. Auger à propos des graffitis marins du Val de Seine. Or cette pratique a été reprise par la navigation fluviale : des graffitis de cette nature sont visibles notamment à l'extérieur de l'église de Poses, en Basse Seine; F. Beaudouin, qui me les a montrés, a en a relevé également en d'autres lieux mais il n'existe semble-t-il aucune étude sur le sujet.

taire; il en est de même pour des outils, voire des repas cachés par un bateau à l'intention d'un suivant. Ces graffitis sont généralement labiles et discrets et n'enfreignent pas d'interdit.

Quatre ou cinq autres graffitis du corpus comportent, associées à la devise, des informations semblables symbolisées avec le même matériel (indices ou signes). Reste une différence importante : ils ne sont pas labiles et enfreignent donc l'interdit. Exception qui confirme cette hypothèse, l'ADRY est un des rares bateaux d'artisan à apparaître non seulement sur deux graffitis, mais encore flanqué du nom de son capitaine et de sa direction. Ce comportement inhabituel provient sans doute de ce que, étranger – son origine flamande se trahit par des alternances codiques – il s'est aventuré exceptionnellement dans ces parages où la navigation est dangereuse pour un habitué du canal. Certaines de ces inscriptions sont composites : elles juxtaposent communication et "témoignage" (cf. *infra*) par la mention de la date (1955 et 1959 pour l'ADRY) et/ou d'autres noms propres – s'agit-il de membres d'équipage?

Dans leur ensemble, les graffitis communicatifs utilisent la paroi comme un cahier de liaison<sup>7</sup>, ils délivrent une information liée à l'activité quotidienne et dont la pertinence est étroitement limitée dans le temps. Enfin, le graffiteur entretient un *rapport d'intériorité* avec la référence du message : le bateau et l'activité professionnelle.

Dans leur écrasante majorité, les graffitis composés d'un patronyme et/ou de la devise et d'une date ne peuvent appartenir à la classe des graffitis communicatifs. En effet, les noms, et surtout les devises, ne sont pas répétés à des dates différentes. Or l'approvisionnement en charbon des usines à gaz de la région était confié à une véritable noria de bateaux faisant la navette entre Rouen et la capitale. Leur équipage était spécialisé, puisque la navigation en Seine, et surtout en Basse-Seine ne s'improvise pas, ce qui est d'ailleurs confirmé dans le corpus par quelques graffitis de pilotes. Tout porte donc à croire que la plupart des bateaux ont fréquenté ce port à plusieurs reprises malgré un signalement unique. Le graffiti qui les désigne n'a donc pas de fonction communicative, puisque, sinon, on pourrait s'attendre à des variantes informatives lors de

---

7. Catégorie de support à laquelle J. Billiez a recours à propos des tags (Billiez, 1998 : 148).



chaque passage. L'augmentation des graffitis après la seconde guerre indique seulement l'afflux de nouveaux bateaux dans la noria approvisionnant l'usine.

b) Faire savoir et faire preuve : *la louange*

Il existe une autre variété de graffitis communicatifs. De caractère souvent ludique ou militant, ils sont peu nombreux et se font accompagner parfois d'un icône : « Vive Lusette » (*sic*), « Vive Staline », « Moric... » en titre d'un personnage comique, la faucille croisée du marteau au centre de 19 36 en caractère soigné, etc., soit cinq graffitis environ.

Ils renvoient à une référence coupée de la situation d'énonciation avec laquelle l'énonciateur entretient un *rapport d'extériorité* et de médiation. L'information ne possède pas la caducité de celles qui ont été examinées ci-dessus ; il lui est attribué un caractère de *permanence*. En conséquence les noms propres référant au bateau ou à l'équipage sont absents.

Je propose de rassembler ces exemplaires sous la forme épictique de l'argumentation de la *louange*, qu'elle soit éloge ou raillerie. Le destinataire n'est donc pas particulier mais *universel* en principe au sein du réseau d'interconnaissance, réseau qui partage la teneur des faits désignés et la relation des noms propres à leur porteur. Ce type de graffitis informe – au sens de *fait savoir* ; il *fait* également *preuve* à la cantonade de ce que le nommé est tenu pour un héros digne de cette louange, acte coextensif à l'inscription (c'est peut-être le cas de « Lusette ») ou acte passé que répète le graffiti (comme c'est le cas pour Staline)<sup>8</sup>.

c) Faire preuve : *les classificateurs, traces d'un événement*

Un autre type de graffitis se spécifie en ceci : l'énonciateur n'entretient avec la référence ni de rapport d'extériorité ni de rapport de médiation, mais un rapport d'intériorité. Ces graffitis comportent un patronyme et/ou la devise du bateau : l'information qu'ils présentent est nulle. Ce type de graffitis regroupe la majorité du corpus : sur 83 graffitis, on en dénombre environ 52 comportant la devise associée éven-

8. Je rappelle que je ne tiens pas, ici, compte de la dimension monumentale de cet écrit – ni de son incidence énonciative, qui seront traitées ailleurs.

tuellement à un patronyme, à quoi il faut ajouter 19 graffitis composés d'un nom propre dont une bonne part sont encore non identifiés (devise, nom de capitaine ou de contre-maître, de pilote?) soit environ 71 graffitis – 85 % du total – assimilables à l'autonymie selon des propriétés qui seront précisées<sup>9</sup>. Ces graffitis marquent, à l'aide non plus de l'image, mais de l'écrit, un certain rapport complexe de l'homme à "son" bateau en ce que, si ce dernier est le plus souvent nommé, le nom du scripteur fait défaut. Ces graffitis sont principalement formés de certains signes d'identités.

Certains de ces graffitis comportent plusieurs noms propres, 82 approximativement, dont 52 devises. Parmi les devises, sept sur dix (soit 35 ou 39) ne sont pas accompagnées de patronymes et/ou de signes d'identité professionnelle, tels que le matricule et/ou la désignation de la société (voire le nom de l'artisan). Le marqueur professionnel est donc secondaire, au nombre de 10, il complète 20 % des devises.

Manifestement le nom propre domine sous les espèces de la devise, éventuellement associée à un patronyme dont 15 sont identifiés sur moins de 30<sup>10</sup>.

Le graffiteur participe de la référence en tant qu'acteur dont témoigne l'écrit, ce qui lui confère une curieuse signification autobiographique. L'inscription témoigne d'un événement où celui qui l'a tracée tenait un rôle. Cette inscription s'adresse-t-elle à quelqu'un? à un groupe? par sa seule existence en qualité d'indice, ne fait-elle que faire preuve?

Il convient d'ajouter aux signes d'identité les coordonnées *hic et nunc* de l'événement. Ces coordonnées ne communiquent pas une information à un destinataire. Elles se contentent d'ancrer un nom propre dans l'énonciation. Tout d'abord, ces graffitis présentent une originalité partagée avec les graffitis dénotant une information éphémère, mais ce qui les distingue des autres, c'est qu'ils transforment sémiotiquement le support en déictique valant pour *ici*. Le graffiteur entretient un rapport d'intériorité avec la référence; il en est "partie",

---

9. Les 52 graffitis de devise identifiés forment 71 % de ces graffitis de noms propres et 63 % du total.

10. En effet, parmi ceux-ci, quelques devises non identifiées se sont sans doute glissées.

en tant que membre d'équipage. Ce trait est une conséquence de la distinction qui oppose les graffitis qui font preuve aux graffitis de louange. Les rares graffitis communicatifs composés des signes "vides" (photo 5), "vers" ne font que confirmer le passage *ici* (cf. *supra*). Le *nunc*, la datation de l'acte est explicitée, accompagnant 45 noms propres sur 71 de ces graffitis, soit 63 %. Le déictique temporel est donc fréquent, mais il est souvent incomplet, ne mentionnant que le mois et l'année, ou l'année seule : il ne s'agit pas pour le scripteur de communiquer une information, alors que, quand elle concerne le quotidien, l'indication fait mention de l'heure. L'espace et le temps sont donc *allusifs*, compréhensibles en principe pour celui qui a participé à l'événement... mais peut-on garder intacte la mémoire d'une telle date? Ce n'est guère vraisemblable.

En définitive, l'événement désigné au travers de son nom propre est la *présence localisée* du bateau, sans doute même sa *première* présence, comme le soutiennent plusieurs informateurs, accessoirement le déchargement, implicite puisque inféré de la fonction même de ce port. La seule variable est l'attente. Ce type de graffitis semble donc être notamment un marqueur de l'extension du territoire du batelier : si, « message nul », puisque centré sur un nom propre, il ne *fait* rien *savoir*, en revanche, il *fait preuve*.

C'est le passage du bateau en tant que *particulier* qui est indiqué. Par l'usage du nom propre comme classificateur<sup>11</sup>, il se distingue du graffiti marin antique, lequel est le plus souvent *générique*, présentant un prototype figuratif, donné à voir en effigie et, peut-être en offrande, lorsqu'il est gravé sur les parois externes d'une chapelle ou d'une église.

La forme des graffitis évoque souvent par des éléments mimétiques l'original de la devise apposée sur le bateau. Ainsi certains entourent l'inscription d'un cartouche semblable à la planche sur laquelle le nom est peint, gravé. Ce cartouche est aussi stylisé par un orbe, ou suggéré à l'aide de crochets, ou encore souligné d'un trait (cf. photo 2). Les lettres sont parfois calligraphiées comme au pochoir. Dans un cas, l'auteur crée l'illusion du relief à l'aide de matériaux contrastés. Plus de 20

---

11. Cf. Lévi-Strauss (1962); le nom propre n'est pas vide de sens pour la tradition ethnologique.

graffitis manifestent ce souci, soit 40 %. Le nom, signe du bateau, est représenté, et accessoirement son support, non l'objet lui-même, à l'exception de la fresque figurant le Masséna.

Pour ce qui concerne les bateaux, dont l'appartenance a pu être vérifiée lorsqu'elle n'était pas explicite, on dénombre trois-quarts de bateaux appartenant à des sociétés et à peine plus d'un quart de graffitis d'artisans. Parmi 45 inscriptions datées référant à l'activité professionnelle, on a identifié 23 bateaux de sociétés et 4 d'artisans, cas à part, l'ADRY apparaît deux fois. Sur 26 inscriptions sans dates, on n'a identifié aucun artisan et 6 à 9 bateaux de société. La majorité des inscriptions désignent donc des bateaux de société, ce qui, rapporté au taux de fréquentation du port, inverse le rapport numérique entre la flotte artisanale et celle des compagnies. Par ailleurs, les devises d'artisan ne sont guère complétées par le nom du capitaine – l'ADRY faisant encore exception – et l'une d'elle, au moins, montre que nom et titre ont été sciemment effacés : l'artisan répugne donc à être mêlé à ces inscriptions.

Quoi qu'il en soit, il convient de s'étonner.

D'une part, la transformation du graffiti iconique en graffiti alphabétique surprend, puisque le prototype présenté depuis l'Antiquité est générique, dépourvu d'indication permettant d'identifier son auteur, alors que le second est nécessairement l'œuvre d'un membre de l'équipage de *tel* bateau, (et c'est pourquoi l'interdit pèse sur cette pratique). Par ailleurs l'écriture – encore moins la lecture – n'est pas maîtrisée par tous les auteurs d'inscription, alors que le dessin était historiquement et culturellement à leur portée. Enfin, le mimétisme de la devise (*cf. supra*) s'accorde avec la gestualité en œuvre pour l'entretien du bateau lui-même : à force de la repeindre, l'individu acquiert les gestes qui faciliteront sa reproduction sans modèle. D'ailleurs, ces graffitis gardent dans l'ensemble des tailles et des corps de caractère proportionnellement analogues. L'imitation fait bien partie des pratiques d'écriture des bateliers analphabètes, telles que j'ai pu les constater : on copie des toponymes contenus sur les Lettres de voiture ou dans le livre de navigation afin de correspondre avec la famille (*cf. Derycke, 1995*).

### 3. LES GRAPHIES ET LEUR ESPACE

Cette partie sera consacrée aux graphies et à leur espace, en prenant pour centre les graffitis de devise, car ils sont et les plus nombreux et les plus énigmatiques. Nous adopterons pour cela la perspective de la génétique des textes, selon le décalage qui tient à la rencontre surprenante entre tâtonnement d'écrivains aux prises avec la création et bricolages de mots et de nombres « écrits » par des illettrés et des analphabètes. En effet, cette approche est féconde en ce que, entre tentatives brouillonnes et formes *quasi* achevées, les graffitis du corpus examiné entretiennent des relations complexes, mais pertinentes, avec plusieurs aspects d'une écriture en train de s'élaborer, écriture que cette discipline a constituée en objet de connaissance. M'attachant au *quoi* et au *comment*, je suivrai les points principaux qu'A. Grésillon a traités dans son ouvrage (Grésillon, 1994) lorsqu'ils permettent de démarquer les aspects originaux des graffitis à partir des zones de convergence avec l'élaboration... du texte littéraire.

Afin d'accorder au traitement des graphies une plus grande généralité, le corpus sera comparé à ceux présentés par des vues d'un port non identifié du Canal de Bourgogne<sup>12</sup> et par une vue du quai de Méru-sur-Oise (Droissart-Bourdon, 1990 : 28). Les graffitis de ces trois lieux montrent une relative unité d'"accrochage", au sens de la disposition des tableaux dans une exposition.

À Villeneuve-la-Garenne, le mur de béton est rythmé par des colonnes engagées<sup>13</sup>, il est formé d'une succession de caissons d'environ 2,50 m de haut sur 1,20 de large; la dispersion des graffitis est déterminée par la délimitation de ces espaces : on en trouve généralement un au plus par caisson. (Seul un graffiti complexe se déploie sur plusieurs à l'instar de la succession des tableaux d'une prédelle). Sur le canal de Bourgogne, des colonnes engagées scandent la paroi environ tous les trois mètres; mais ici il y a saturation d'inscriptions, au point qu'elles se chevauchent dans un étonnant désordre. Il en est de même à Méru-sur-Oise, les ruptures y étant encore plus éloignées. En ces deux lieux, des graffitis de toutes tailles se superposent comme s'ils avaient été tracés sur des films transparents avant d'être superposés pour se déployer en un immense palimpseste.

12. Photographies prises et aimablement communiquées par F. Beaudouin.

13. Colonnes partiellement intégrées dans le mur.

### a) La biffure et ses réalisations

Écrits au brouillon et graffitis sont tous deux manuscrits. Mais l'écriture des graffitis de notre étude est une écriture « à main levée », aspect qu'elle partage avec la calligraphie. Plus que pour certaines calligraphies, bien plus que pour l'écriture manuscrite, que je qualifierai d'écriture « à main posée », il y a total changement d'échelle dans le rapport qu'entretiennent l'œil et la main avec la séquence graphique, ce qui entraîne une incidence notable sur la fonction de contrôle qu'exerce l'œil. L'écriture « à main posée » dépend de l'œil en position relativement extrinsèque, en ce qu'il est relativement exclu de l'espace d'exécution matérielle des lettres. Cette position favorise le contrôle de l'exécution car elle permet la saisie d'un segment de la chaîne graphique comportant plusieurs unités lexicales. En revanche, « à main levée », l'œil ne peut en saisir qu'un segment très réduit : l'œil est en quelque sorte absorbé par l'espace dilaté de la paroi où se déroule la praxis scripturale (cf. Derycke, à paraître). En conséquence, des biffures devraient être observables, puisque le repérage des erreurs nécessite une prise de distance et un décalage dans le temps. C'est pourquoi l'absence de biffure est paradoxalement significative. Je l'appellerai *biffure zéro*, les deux pôles de l'ensemble constituant une opposition privative.

Les graffitis de Villeneuve-la-Garenne comportent rarement des biffures, bien qu'on remarque des reprises ou des interruptions, lesquelles manifestent certaines formes d'incomplétude.

Ainsi, on relève une série de biffures zéro là où les interruptions, corrections, reprises du début du mot laisseraient attendre leur réalisation (cf. photo 3) :

U  
JAQ      JAQEL      JACQUELINE

De même, deux cas de suspension sans reprise ne sont pas biffés : FLAND, *mauric*<sup>14</sup>. Dans ces deux occurrences, ce ne semble pas être la surprise qui a causé cet abandon mais la rencontre d'un obstacle, la colonne engagée qui partage la paroi en caissons, comme si l'espace graphique que détermine la colonne ne pouvait être transgressé (cf. *infra*).

14. Par commodité, l'italique représentera la cursive.

Face à ces absences de biffure, on relève quelques cas de réalisation.

Ainsi G ~~D'AB~~ est une graphie biffée après avoir été suspendue (cf. photo 2); elle est reprise dans sa forme correcte au-dessous, mais entourée d'un cadre onduleux qui cerne la partie supérieure, comme pour distinguer la graphie correcte, enjolivée par l'ondulation, de la graphie que l'auteur a traitée comme "fautive". Cette marque de suppression, au regard des exemples qui précèdent, semble montrer que cette biffure appartient à un autre projet du scripteur que celui qui se restreint à la seule reproduction de la forme correcte. En investissant l'espace graphique, celui-ci viserait d'emblée une forme globale esthétisée. L'erreur apparue lors de la réalisation du projet serait alors biffée pour marquer son exclusion de la forme attendue qui lui est contiguë : en effet, à même hauteur dans le caisson voisin la même graphie est présente, suspendue mais de biffure zéro : G D'AKBUI.

Les graffitis de Villeneuve-la-Garenne présentent un seul exemple de biffure « par pâté ». Celle-ci est sans doute allographe et réalisée un temps indéterminé après la scription. En effet, les lettres que masque le pâté sont rémanentes : on lit au-dessous de CHINOUK (un remorqueur) CAPITAINE XXXX. La censure qui s'exerce là est sans doute celle du capitaine ou d'un de ses représentants qui ne veulent pas être suspectés de graffitage.

De même que la barrure tire sa signification de son absence, là où on serait en droit de l'attendre, de même, ici, ce pâté masquant le statut et le patronyme de son détenteur est à rapprocher de l'absence de pâté sur le seul graffiti obscène que comporte le corpus de Villeneuve-la-Garenne : un personnage réjoui fait éjaculer un sexe disproportionné; le tout est d'une facture dégoulinante parfaitement suggestive. Cette absence de biffure est d'autant plus significative que la communauté marinière est prude, moralisme dont témoigne aussi le caractère exceptionnel de cette occurrence. Excepté un cas particulier, tout se passe comme si cet espace *échappait au caviardage* de la censure, laquelle exerce sa pression ailleurs : dans le lien social, par la réprobation communautaire.

Référant à ces deux types de biffure ainsi qu'à ces deux types d'absence significative de biffure zéro, la production scripturale semble régie par une règle selon laquelle la fidélité analytique au

modèle est insuffisante. En effet, même quand, après correction, le mot est *ortho*-graphié, il y a réécriture, comme si la validation de la chaîne écrite dépendait d'un au-delà. Cet au-delà serait occupé par la forme globale, iconique et donc synthétique, du "*modèle*" *originai-re* qu'il s'agit de reproduire avec fidélité<sup>15</sup>.

Par exemple, si le respect de l'ordre des lettres et de leur exhaustion avait satisfait à la règle orthographique, le rajout du U et du C oubliés de Jacqueline n'aurait pas interdit de terminer le mot. Or, son recommencement, jusqu'à ce que le modèle soit représenté dans son intégrité, montre la domination de l'iconicité de ce dernier. Il en est de même pour G D'AB. Symétriquement, lorsqu'il investit un espace graphique insuffisant, celui d'une colonne par exemple, le graffiteur segmente le mot en occupant symétriquement l'espace, c'est donc bien la représentation globale qui le guide :

JACQ  
UELI  
NE

Enfin, l'absence de biffure peut être l'objet de deux interprétations.

Selon une interprétation fonctionnelle, on pourrait considérer que l'essai apparaît inachevé quand il jouxte sa réalisation complète; biffer serait alors redondant. Néanmoins, nous avons relevé des essais inachevés qui échappaient à cette interprétation, puisqu'il n'y a pas de réalisation complète du modèle : FLAND, *mauriç*. Quoi qu'il en soit, ces graphies interrompues mais non biffées dérogent à la règle de l'écriture « en général » : seul ne s'écrit que ce qui est conforme à une norme, règle que manifeste bien la correction des formes D'AB et JAQ, et que l'on retrouve appliquée à l'écriture en logique : « seul ne s'écrit que le vrai ».

La comparaison avec les graffitis dans un espace saturé (canal de Bourgogne, Méru) suggère une seconde interprétation. Dans cet espace, des graffitis sont tracés par-dessus d'autres graffitis, ceci sans prendre le soin de masquer les précédents en neutralisant le support avec un enduit, comme cela s'est fait dans les lieux licites à chaque rénovation des parois, dans les églises par exemple. Cette absence de support préparé montre notamment que la forme produite, de par sa seule production, annule la présence des graphies contiguës, qu'elles

15. Ceci, au détail près de la police de caractère (*cf. infra*).



soient adjacentes ou sous-jacentes. Tout se passe comme si l'attention se restreignait *exclusivement* à la re-production du modèle selon les déterminations signalées ci-dessus. Cette seconde interprétation s'applique donc également à l'absence de biffure et peut constituer, avec d'autres propriétés, une caractéristique générale des graffitis<sup>16</sup>.

En conséquence, on peut considérer que le modèle

1. détermine la composition en ordre et en nombre des éléments de sa représentation;
2. détermine la forme globale de l'ensemble des éléments;
3. transforme des éléments hétérogènes en parties de lui-même pris comme tout.

En effet (*cf.* Derycke, 2000) l'exemple du Masséna sur le canal de Bourgogne est typique : le graffiti formé du nom de la péniche a disparu sous les graffitis qui se sont accumulés dans le cadre offert par la silhouette du bateau pour, à chaque nouveau graffiti, être remanié : chacun réutilise partie du matériau existant comme constituant du nouveau, congédiant le reste sans avoir à le biffer.

### **b) La temporalité**

Le tracement du graffiti est un acte énigmatique. Comme le performatif, indélébile, il semble irrémédiable. Quel est son destinataire? Quelle information lui fournit-il? Quelle est sa motivation?

L'exécution du graffiti est tensile; elle oscille entre deux pôles : la *hâte* et le *soin*. Cette distinction désigne plus la forme que la relative rapidité du traçage. L'exécution « hâtive » révèle la tension d'une réalisation qui s'affronte au temps (vitesse), pour quelque raison que ce soit, et/ou aux obstacles pratiques : maîtrise du pinceau et du gaz pour un usage inhabituel, maîtrise de la taille et de la proportion des lettres. La « hâte » se manifeste par les dégoulinures et la déformation des caractères. Le « soin<sup>17</sup> » est perceptible par la tension qui procède de la fidélité au modèle ceci jusque dans le calibrage des formes.

16. Ce point en constitue historiquement une caractéristique commune. Ainsi B. Fraenkel parle de « chevauchement », « chacun écrit sur le graffiti de l'autre » (respectivement Fraenkel, 2001 : 142 et 2000 : 237). Ajoutons que ces surimpressions sont présentes même dans les cavernes, parmi les représentations figuratives datant de la préhistoire.

17. Le « soin » fait également partie des termes utilisés par B. Fraenkel dans sa description pour caractériser les « formes hautes » et « basses » des graffitis : les premiers sont

L'exécution est également informée par le couple *nécessaire vs contingent*. Le tracement appartient à l'ordre du *nécessaire*; il est débrayé de tout contrôle normatif interne au scripteur. On l'a vu, à l'exception de ~~DAB~~, il n'y a pas de « déchet » du point de vue du scripteur; il en est de même pour les lettres inversées dans certains segments (N, S, 3)<sup>18</sup>. Cette saillance est à rapporter à l'interdit institutionnel qui frappe cette pratique<sup>19</sup> : le contrôle normatif n'a donc pas été intériorisé, il est resté externe et *contingent*, comme nous l'avons constaté avec la biffure allographe et avec l'interruption causée par la rencontre d'un obstacle : une *autre* main a masqué le graffiti inacceptable bien que tout graffiti soit « souillure » au regard des principes de la communauté. Reste que le graffiteur échappe à ce précepte à l'instant même du tracement.

La temporalité de l'acte qui conjoint gaz et support pour manifester le modèle est le présent, ponctualité qui congédie en général toute trace précédente, qu'il s'agisse d'un repentir ou d'un graffiti entier. Cette ponctualité est dilatée à la durée du procès d'exécution, laquelle forme une unité gestuelle : JACQUELINE est identique en cela à JAQ, le U n'est que marque de l'ajout qui a rompu le geste dans son élan (cf. photo 3). Sans passé, ce présent est sans futur : il n'y a pas anticipation énonciative calculant l'intervention de quelque lecteur : la censure visant à occulter le patronyme du capitaine du Chinouk était prévisible, on peut s'étonner même qu'il n'y en ait eu davantage; semblablement il n'y a pas eu de prévision quant à l'exécution de FLANDRES : la rencontre de la colonne a été inopinée.

Le modèle détermine donc le temps ininterrompu d'exécution à *main levée*, il efface tout tracé qui précède ou suit sa réalisation. Il est un idéal insensible aux interdits qui lui sont extérieurs, lesquels sont renvoyés à l'ordre de la contingence.

---

soignés, les seconds ne le sont pas pour la plupart (Fraenkel, 2000 : 231-232). J'intègre, ici, ce terme dans une catégorie.

18. La logique semble être celle-ci : la lettre est la lettre, en revanche elle ne peut *manquer* au modèle, sinon tout est à recommencer; le problème n'est pas, pour l'auteur de la reprise, d'appliquer quelque règle d'orthographe.

19. Interdiction de souiller les parois des édifices publics. Ainsi, la vue du canal de Bourgogne montre l'inscription au pochoir DEFENSE D'AFFICHER, elle n'est pas biffée ni recouverte de graffitis comme le sont les surfaces qui l'entourent.

Accomplissant son geste, le scripteur prend possession de la paroi comme s'il s'agissait d'une *quasi-idéalité*. Il y a donc unité du patron cognitif, du geste et du temps, unité indépendante de la relation au futur et au passé, qu'ils soient immédiats ou non; en cas de superposition, cette unité annule l'écrit sous-jacent, seule la taille des lettres sera parfois augmentée. Ce temps n'est pas relatif à d'autres, il est un temps absolu, celui de l'*acte* du tracement. Cette unité fait de ce type de graffiti une sorte de sceau<sup>20</sup> virtuel, reproductible identique à lui-même... sans les moyens de l'estampage.

### c) L'espace graphique

Les graffitis semblent échapper à l'emprise de la prescription. Dès lors peut-on affirmer qu'à l'instar du brouillon, la paroi est investie « en toute liberté » (cf. A. Grésillon, 1994 : 51)? L'écriture se moulerait-elle dans la forme-paroi comme elle le fait à *main posée* dans la « forme-page », « l'écriture se serr [ant] de plus en plus vers le bas du folio [comme si] le changement de page cass [ait] l'unité visuelle » (*id.* : 61-62)?

Dans le corpus de Villeneuve-la-Garenne, on remarque au premier abord que des formes elliptiques scandent la distribution des graffitis. Ces formes semblent un marquage de l'espace graphique analogue à la forme-page. Il s'agit des diverses réalisations du cartouche (cf. Derycke, 2000). Cependant une observation plus attentive montre que, généralement, le syntagme du graffiti s'y loge sans subir la compression progressive des lettres proches de la frontière graphique. Tout laisse donc à penser que le tracement du cartouche est postérieur à la rédaction. L'effet de sens que produit la détermination d'un espace graphique est donc produit *après-coup*, il peut d'autre part relever d'autres facteurs que nous allons maintenant mettre en évidence.

En fait, l'espace graphique semble bien plus être déterminé par l'empan gestuel que par « l'unité visuelle » : à main levée, l'œil est proportionnellement plus proche de la main; délogé de la position de contrôle, il est absorbé avec la main dans le procès d'exécution.

---

20. L'expression est utilisée analogiquement par J.-L. Poueyto, mais celui-ci n'examine pas les contraintes de l'inscription (Poueyto, 2001 : 160).

L'exécution procède selon un déroulement linéaire où s'affrontent contradictoirement la volonté de respecter la norme rectiligne, d'une part et, de l'autre, le mouvement en arc de la main par appui du corps sur une position du pied puis sur une autre. La sinuosité de la graphie est la résultante de ces deux forces divergentes (cf. photo 4).

L'investissement de l'espace par l'écriture repose sur une combinatoire formée de la composition de trois oppositions polaires (cf. Tableau des espaces graphiques)<sup>21</sup>.

Il s'agit d'abord de l'opposition entre écriture en *expansion* et écriture en *contention*. Le premier pôle permet de regrouper les graphies qui se développent spatialement, les lettres, déformées et d'orientation variable, tendant à occuper l'espace libre. L'autre pôle permet de rassembler les graphies où le lettrage est contenu dans un espace virtuellement déterminé préalablement à l'exécution. Cet espace est organisé autour d'un foyer, point ou segment; ce foyer est repérable lorsque le graffiti est décalé par rapport au centrage selon les *limites périphériques* (cf. *infra*).

Composée avec la première, la seconde opposition est privative : la graphie apparaît contenue, ou non, par des *limites périphériques*, que celles-ci précèdent ou suivent la scription (cf. les avatars figuratifs du cartouche – cf. photo 5 et *passim*).

En somme,

- l'“expansion dans les limites” détermine le sous-ensemble des graffitis centrés entre les colonnes;
- l'“expansion sans limite” regroupe les réalisations de l'“écriture rayonnante”;
- la “contension dans les limites” détermine le sous-ensemble des graffitis enclos dans un cartouche;
- la “contension sans limite” contient les graffitis dépourvus de cartouche mais virtuellement focalisés sur un point ou un segment.

21. Cette matrice n'a pas la prétention d'être définitive; elle a pour seule ambition d'introduire un principe d'ordre à partir de critères relativement intuitifs dans la variabilité des formes graffittiques. Nous aurions pu nous appuyer sur un modèle déductif, tel le *templum* formel élaboré par Pierre Boudon (1999) à partir d'une structure de groupe, mais le hiatus avec les données matérielles serait sans doute trop important; en revanche sa modélisation mériterait d'être utilisée pour étudier les liens entre différents espaces en usage dans la batterie – dont ceux des graffitis – et tirer parti de ses suggestions différenciant l'itinérance de la sédentarité.

Associée aux précédentes, la troisième opposition articule la continuité de l'unité graffitiée avec la discontinuité, ou coupure, que cette interruption ouvre la possibilité d'une substitution, ou non. Ainsi, ce dernier critère permet de distinguer au sein du sous-ensemble "expansion sans limite" :

- les graffitis qui sont interrompus par la rencontre d'une arête faisant obstacle ("discontinuité", "coupure");
- ceux qui se poursuivent sur les retours de la paroi ("continuité"), par-delà l'arête qui formait une frontière naturelle (cf. photo 1).

De même, il permet de distinguer parmi les "cartouches" :

- ceux dont la forme est le résultat de la déformation continue du modèle ("continuité");
- ceux qui rompent avec cette forme tout en gardant le principe du marquage de l'espace graphique ("discontinuité"), ce dont témoignent les divers soulignements, guillemets, crochets plus ou moins fantaisistes qui encadrent certains graffitis; c'est pourquoi ils sont assimilables à une métaphore de cartouche.

La "contension sans limite" permet de répartir l'ensemble des graffitis focalisés sur un centre virtuel entre

- ceux qui se développent linéairement ("continuité"),
- ceux qui se déploient dans un espace tabulaire ("discontinuité").

TABLEAU DES ESPACES GRAPHIQUES							
Expansion				Contension			
Limite		Non-limite		Limite		Non-limite	
graffitis centrés entre les colonnes		écriture rayonnante et exploratoire		cartouche		focalisation sur un centre virtuel	
continuité	discontinuité	continuité	discontinuité	continuité	discontinuité	continuité	discontinuité
∅	∅	poursuite du graffiti sur les retours	interruption du graffiti sur un obstacle du support	représentation mimétique du cartouche	métaphore du cartouche	développement linéaire	développement tabulaire

Ainsi, il apparaît que, dans un espace non saturé, l'« écriture en toute liberté » se trouve en fait balisée. Elle est en fait organisée, « moulée », selon l'expression d'A. Grésillon, par le modèle qui régule l'espace, comme il a déterminé le temps. Comparativement, une

liberté anarchique semble se manifester dans les espaces saturés où se superposent et s'entremêlent les graffitis, comme à Méru et sur le mur du canal de Bourgogne.

Rendu possible par l'invention du support, l'espace graphique est révélé par le contact pinceau / paroi. Cet espace peut être clôturé, soit par centrage dans le cadre matériel (colonnes), soit par contention : il existe un foyer organisateur de l'espace qui préside à la formation des lettres; le tout peut être re-marqué après-coup par un avatar du cartouche. Il y a là constitution d'une *espace de sens* qui fait irruption dans un lieu hors-sens où l'expression scripturale ou iconique étaient inimaginables... ceci d'autant plus que, l'examen des graphies l'a confirmé, bien des graffiteurs sont analphabètes. Ce marquage sémiotique du lieu transforme des objets hétérogènes en éléments d'un tout qui fait sens, comme le fait le large maillage dessiné sur le sable par le prêtre Dogon : les traces aléatoires qu'y laissera le renard pâle deviendront signes interprétables, grâce à leur prise dans l'ordonnement des mailles instituées par le support : sans ces conditions, l'oracle ne peut être délivré (cf. Christin, 1995). Enfin, c'est parce que les éléments forment un tout, *un graffiti*, que ce dernier peut être différencié des autres : il n'y a guère de *continuum* informe de tracés, mais une succession de graffitis pour la plupart distincts et identifiables... que brouillent les surimpressions.

Mais cet espace peut ne pas être clos : les lettres se multiplient et migrent sur la surface qu'elles gagnent progressivement à l'écriture, à l'ordre du sens. Tout l'espace, sans exclusive, pourrait alors virtuellement faire sens à *venir*, si un obstacle contingent n'était pas rencontré, la colonne ou une nervure de béton. Reste que cet obstacle peut être nié, et le mot être terminé sur le retour concave ou convexe de la colonne, rendant cette partie invisible au « lecteur » de passage. Aucun mot ne se poursuit au-delà : la forme complète et correcte de JACQUELINE est écrite à droite des tentatives avortées, au centre du caisson voisin. Seule la représentation figurative du Masséna à Villeneuve-la-Garenne exploite la succession des différents caissons et tire un effet de relief en utilisant la face latérale pour représenter le gouvernail tourné à 90° (cf. photo 1).

Ainsi, que l'espace graphique soit clôturé ou non, la paroi non saturée par les graffitis de Villeneuve-la-Garenne révèle les *opérations*

*de constitution du support* en ce qu'il est gagné sur le lieu hors écriture. Celui-ci est colonisé soit par un développement rayonnant, soit en y circonscrivant des niches qu'il occupe. Par comparaison, l'espace saturé de Méru sur Oise et du canal de Bourgogne a déjà statut de support d'écriture, il est sémantisé. Est-ce pour cette raison qu'il semble le lieu d'une écriture « en toute liberté »; liberté échevelée, déraisonnable puisque les graffitis s'y mêlent, s'entremêlent, s'y superposent apparemment dans le plus complet désordre. Seule une étude minutieuse pourrait l'affirmer.

Quoi qu'il en soit, il y a donc investissement d'un lieu gagné sur l'environnement naturel, espace devenu médiateur, porteur potentiel du *nom à écrire* 22.

#### **d) Le lettrage**

Bien des graffitis témoignent d'une alternance des "polices" de caractère et leur contraste aussi produit du sens.

La grande majorité des mots utilisent la capitale d'imprimerie. Lorsque la cursive est utilisée, sauf à l'initiale, elle est minuscule. Capitale cursive et minuscule d'imprimerie sont rares. Enfin, l'unité mot est généralement d'un lettrage homogène.

Agnès Millet (1998 : 60-61) tient l'écriture manuscrite comme la trace ultime du geste, lequel se manifeste par le caractère cursif, fondé sur un geste continu, elle est « démonstrative de l'énonciateur en tant qu'individu ». Face à cela, la capitale d'imprimerie produite « à main levée » introduit une rupture tendant à effacer la trace du corps.

L'alternance a lieu principalement dans le paradigme *capitale d'imprimerie vs minuscule cursive*. Celle-ci peut affecter des mots ou groupes entiers :

JEAN LESQUES  
*Rethondes*

Ce contraste met en évidence la devise face au toponyme du port d'attache, ceci alors que le modèle de ce dernier devait certainement être peint au pochoir en lettres d'imprimerie, non pas en cursive (*cf. photo2*).

---

22. La problématique de la surface d'inscription est développée principalement dans Derycke, « Graffiti et dynamique des enveloppes » (à paraître).

*mauriç*

Ce mot inachevé jouxte une silhouette féminine, alors que les devises de bateau sont toutes graphiées en capitales d'imprimerie. Cette alternance semble bien signifier que la capitale d'imprimerie connote l'écriture publique – en effet, la devise appartient au domaine public : le nom du bateau apparaît sur les documents administratifs, à la Bourse d'affrètement, etc., aucune devise n'est reproduite en cursive bien qu'elles puissent l'être sur ces documents. De même, les deux seuls écrits épидictiques (louange) empruntent le même lettrage. La succession équilibrée :

*Josi*ANE<sup>23</sup>

est susceptible d'être à interpréter à la jointure de ce clivage, la régularité portant sur plusieurs lettres successives semble exclure la simple maladresse (cf. photo 2).

Échappent à cette distribution les informations éphémères, la taille des lettres étant alors privilégiée afin de garantir visibilité et lisibilité lorsqu'il s'agit d'être lu de loin; l'opposition est donc privative, la capitale d'imprimerie distingue de manière stable les devises et écrits épидictiques du *reste* des graffitis où l'alternance n'est *pas significative* : informations éphémères, noms de personne, déterminants des dates accompagnant la devise...

Enfin, l'alternance peut apparaître au sein même du mot : JEAN LESQUES; ALEXANdRINE (cf. photo 2); comme si le lettrage régulier en capitale d'imprimerie était l'effet non d'une liberté mais d'une tension, d'une attention qui ne se révèle qu'au travers de ces alternances ponctuelles. Comme le montrent en creux ces « ratés », le choix de la majuscule est délibéré.

En conclusion, le modèle du nom à exprimer commande la sélection majuscule d'imprimerie / minuscule cursive. Une règle est formulable ainsi : face au reste des graffitis scripturaux où le choix du lettrage est instable, *toute devise est représentée en capitale d'imprimerie, au détail près; elle est manifestée sous la forme de l'écriture publique.*

La devise est ainsi affichée comme un idéal démarqué des autres graffitis. Le modèle est *copié* scrupuleusement, il est objet d'attention dans sa forme globale, synthétique, ceci tant pour la sélection des

23. Il n'a pu être établi s'il s'agit d'une devise ou d'un prénom.



caractères que, on l'a vu, pour le contrôle du nombre, de l'ordre et de l'identité de ses composants. Cet idéal qui fait modèle, au travers de la devise, est le bateau en tant que *symbole*, centre polarisant la culture de la communauté<sup>24</sup>.

Ce modèle, comme forme idéale (je l'écrirai Modèle<sup>25</sup>), est *insensible aux interdits sociaux*. Nous avons vu qu'il informe :

– l'espace : l'empan gestuel, à main levée et sans rupture, détermine un espace graphique éventuellement re-marqué *a posteriori* (cartouche);

– le temps comme ponctualité dilatée, sans avant ni après; il a pour unité le temps d'exécution du patron cognitif complet, sauf événement contingent;

– les objets, les transformant en éléments d'un ensemble qui fait sens, le graffiti, et rend chaque graffiti distinct de l'ensemble des autres.

En tant que patron cognitif, le Modèle détermine la composition ordonnée et exhaustive des éléments, la sélection de leur forme.

Cette unité est appliquée manuellement sur la surface comme s'il s'agissait d'un « sceau » indéfiniment répété, identique à soi, d'un port à l'autre. En réalité, ce qui est reproduit est une image, un icône de la devise, c'est pourquoi sont reproduits les éléments périphériques, y compris non-scripturaux – le cartouche et les signes d'identité – qui lui sont associés sur la paroi du bateau, ensemble qui va se complexifier progressivement et va devenir un véritable « blason<sup>26</sup> ». Les analphabètes ne se sont donc pas mis à écrire, ils ont continué à *dessiner*... comme ils le faisaient aux siècles précédents lorsqu'ils gravaient des représentations du bateau autour de l'abside des églises. L'évolution vient du changement de modèle : il s'agit maintenant de lettres, celles d'un nom qui *classifie* – la nouveauté tient en l'irruption de cette fonction classificatrice.

24. Cf. Derycke, « Le Pardon de la batellerie et les figures du bateau » (à paraître).

25. Cf. Derycke, 2001.

26. L'expression est de François Beaudouin, pour désigner la décoration du nez du bateau, particulièrement à l'occasion du « palmarès » du Pardon.

#### 4. L'ALLOCUTION

##### a) Du nom propre et de son écriture

Les graffitis de devise partagent avec ceux d'une autre communauté orale, les Manouches de Pau étudiés par J.-L. Poueyto, d'être des graffitis de noms propres : en effet ces derniers « ne racontent rien », pas de message, très peu de dessins, aucune dimension esthétique (Poueyto, 2001 : 159). En fait, la propriété « à message nul » est une caractéristique commune à nombre de graffitis au cours de l'histoire, lesquels ont pour visée d'« exposer son propre nom » (Fraenkel, 2001 : 133). Cependant la particularité des graffitis de bateliers tient en ce qu'ils n'exposent pas le « propre » nom de leur auteur, mais celui d'un bateau. Bien antérieurs historiquement aux « nouveaux » graffitis (tags et graffs), ces graffitis de bateliers, dont la forme attestée dans le corpus remonte à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, entretiendraient-ils néanmoins quelque rapport avec cette forme contemporaine par laquelle l'auteur s'expose publiquement en traçant ?

Composé avec les coordonnées de l'espace et accessoirement du temps, ce type de graffiti témoigne. Il *fait preuve* d'un événement marqué de manière allusive : *ici*, et non *ailleurs*, distinction importante en ce que ces graffitis sont situés exclusivement le long de la voie d'eau, pratiquement à portée de bras du bateau, dans une sorte d'espace transitionnel entre « à bord » et « à terre ». La visibilité n'est pas le premier critère : pas de graffitis sur le tablier d'un pont, ce qui aurait contraint à l'emprunter par voie terrestre. Le graffiteur est médiateur : il présente non lui-même, mais le bateau, référent avec lequel il entretient un rapport d'intériorité. Le nom graffité est en quelque sorte inscrit au nom... du bateau, avec sa matière même, le gaz, pellicule protectrice qui couvre la coque; le graffiti est ainsi l'empreinte, le négatif, de l'original. Ce graffiti est donc assimilable à une signature (cf. Fraenkel, 1992 : 205 et *sq*), les coordonnées spatio-temporelles contribuant à remplir la fonction probatoire et « ancrer » le nom dans l'événement (*id.* : 121). En quelque sorte le graffiteur agit sous couvert de l'autorité représentée par le bateau, le respect du modèle interdisant toute singularité, sauf accessoirement dans la présentation du cartouche. Le sujet graffiteur se cache pour se désigner ailleurs – *alibi* – au travers de ce nom d'emprunt dans le concret limité par *l'ici* et maintenant. Il ne revendique pas d'identité par cette

étrange signature, mais au contraire omet généralement de mentionner son propre nom. Il y a donc bien un écrit autographe, mais il n'est généralement pas pris « personnellement en charge », comme cela est dit des graffitis en général (Fraenkel, 2001 : 148), comme c'est le cas ici de telle louange : « Vive Lusette [signé] FP ». Cette relation paradoxale du nom au corps n'est pas exceptionnelle, elle fait série avec d'autres qu'ont étudiés certains ethnologues : « la solidarité du nom et du corps de la personne s'exprime dans les pratiques culturelles étranges, étrangères, qui président à la dénomination, et à la renomination ». (Zonabend, 1994 : 92).

Le témoignage des informateurs converge avec l'appartenance des bateaux qui ont été identifiés : tout porte à penser que la majorité de ces graffitis sont principalement l'œuvre de salariés. Plus généralement, l'opinion les leur attribue<sup>27</sup>. Or il est d'usage dans la communauté de désigner les habitants d'un bateau par sa devise, nom de batellerie qui se substitue ainsi au patronyme. Cet usage est socialement discriminant puisque, à la différence des artisans, les salariés changent souvent de bateau en fonction des besoins de la société; cette instabilité les tient à l'écart de cette nomination, ce qui redouble le clivage social. Les salariés sont donc des « sans nom », pour reprendre la catégorie de F. Zonabend (1977)<sup>28</sup>. Pour eux, l'inscription de la devise prend le sens de la répétition d'une dation impossible, celle d'un nom de batellerie que la communauté ne peut leur attribuer<sup>29</sup>. C'est pourquoi cette signature ne cherche pas à se faire reconnaître, pas plus que le nom lui-même ne peut entrer dans l'usage communautaire : le graffitiage est interdit. La transgression entretient le jugement de condamnation et active le clivage social entre salariat et artisanat. Bien qu'il n'existe qu'une seule intention provocatrice attestée, l'interdit est actif discursivement, ce qui suffit à disqualifier le porteur, de plus la relation du nom propre à celui qui

27. Incidemment, un informateur mentionnait qu'*alors que ses parents étaient salariés*, ils lui interdisaient de graffiter.

28. Il s'agit des commis de culture, parfois anciens repris de justice, qui sont désignés, à Minoit, non par un patronyme, mais seulement par un sobriquet ou un prénom.

29. Nous retrouvons ici, bien avant le New-York des années 70, deux critères d'émergence des « nouveaux » graffitis : le pseudonyme et le critère d'homogénéité sociale (cf. Fraenkel, 2000 et 2001), ceux-ci ne sont donc pas discriminants mais constitutifs, avec d'autres, de cette nouveauté.

s'en fait porteur est indirecte, ce dernier ne peut être identifié que par recoupements alors que le tagueur entretient la rigidité de cette désignation par la quête renouvelée de la reconnaissance. Le paradoxe des graffitis de devise tient donc en ce que la prise de nom exclut simultanément le porteur de son usage par les pairs. La visée de ces graffitis n'est donc pas la communauté en tant que groupe dispensant la reconnaissance, bien au contraire. La marque que se donne le signataire est donc aussi un *alibi*. Ce qui impose de s'interroger sur l'instance à laquelle serait adressé ce type d'écrit.

### **b) Interprétants**

La notion de « lectorat » a été proposée pour décrire les graffitis (cf. Fraenkel, 2001 : 133, 142, 148). Ceux qui sont analysés ici imposent de problématiser la réception en tenant compte des variables qui les caractérisent.

Les graffitis bateliers se subdivisent en différentes configurations d'énonciation construisant à chaque fois une place distincte pour la réception.

Tout d'abord nous avons le groupe des messages qui *font savoir*, ils sont formés d'une combinaison de signes appartenant à un code sémiotique, que celui-ci ait été élaboré au sein d'un groupe restreint – ou non – importe peu. Ils transmettent une information éphémère et lapidaire à un destinataire particulier qui partage avec le graffiteur – en plus du code – un savoir implicite complexe et même une complicité (notamment pour chercher la cache où le message est susceptible de se trouver). Le scripteur entretient alors avec la référence un rapport d'intériorité.

Un autre groupe de messages *fait savoir*, mais cette fois le destinataire visé n'est pas particulier mais universel. De même que l'information, sa sollicitation fait partie de la louange; ces graffitis visent une certaine forme de publicité, alors que s'il y a publicité chez les précédents, c'est sans doute par contingence puisque ces graffitis sont généralement *discrets*, voire *cachés*.

Ces deux groupes de graffitis présupposent chez le destinataire la compétence du décodage.

En revanche, les autres groupes de graffitis ne supposent pas cette compétence, c'est pourquoi les destinataires peuvent être analpha-

bêtes : au minimum, ils reconnaissent une trace d'activité humaine qu'ils interprètent, ce sont des *interprétants* en tant qu'ils associent comme *representamen* (Pierce) à un objet, non un symbole, mais un indice, voire un icône.

Il en est ainsi du seul graffiti obscène de Villeneuve-la-Garenne. Plus généralement, les graffitis provocateurs visent, au travers de la transgression, ou de l'agression, une sous-classe dans l'ensemble des destinataires potentiels pour qu'ils accèdent au statut de *provoqués*. C'est cette sous-classe qui est interpellée par la plupart des tags et graffs; cette démarche participe d'une demande de reconnaissance sociale (cf. Billiez, 1998 : 128, 130, 162; Lopez, 1999, *passim*).

Rappelons que, chez les bateliers, la censure est *passive* : à l'exception d'un seul, les graffitis ne sont pas effacés. Ici, le statut du graffiti change, car le jugement de condamnation qui circule dans la communauté batelière ne porte pas sur des signes appartenant à un code, mais sur une souillure, il ne s'agit donc pas de *lecture*, mais d'interprétation d'un objet transformé en indice d'une intention malveillante. Autrement dit, si le destinataire existe virtuellement en ce qu'il est visé, il est « provoqué » suite à un mécanisme interprétatif qui lui incombe exclusivement en ce qu'il s'est institué à cette place, indépendamment de toute intention provocatrice; le mécanisme est le même devant la souillure de lieux publics par des détritrus : y avait-il intention de souiller ou méconnaissance des usages de la part des auteurs, Tsiganes par exemple?

Un autre groupe de graffitis ne nécessite pas de code, celui qui constitue une sous-classe virtuelle de destinataires : les *initiés*. Peu ou non représenté dans notre corpus, celui-ci l'est particulièrement chez les récepteurs des tags qui visent en effet la « reconnaissance par les pairs » et par là, la renommée (Billiez, 1998 : 128). Cette reconnaissance passant par *l'alter ego*, je la qualifierai d'*imaginaire*. Le tagueur élabore une signature qui tendra à marquer sa différence par son originalité, laquelle n'a de sens que d'être reconnue par les membres du groupe au travers d'un cérémonial où le tag est porteur de défi, entre dans un jeu de rivalités, d'affrontements et d'insultes pour être objet du jugement du groupe (cf. Lopez). Le tag en soi, objet central de ce cérémonial, n'est pas lu, il est reconnu globalement, propriété qui appartient à la nécessité de sa structure, celle de la signature, bien

qu'il puisse occasionnellement être accompagné de signes appartenant au code pour délivrer un message.

À l'opposé de ces deux groupes, il convient de construire un groupe supplémentaire, qui, s'il est impossible à évaluer quantitativement, existe néanmoins : celui que formaient une partie de mes informateurs en qualité d'interprétants de graffitis de devise. Ils sont analphabètes ou illettrés, mais capables de lire et de composer des messages éphémères; en revanche, ils ne sont pas *provoqués* par les graffitis. Bien que certains soient sans doute graffiteurs eux-mêmes, rien ne montre, dans leurs descriptions et commentaires, que ces graffitis visent un groupe d'initiés pour en obtenir quelque reconnaissance que ce soit : pas de compétition, pas de polémique, et surtout, ce que montre l'analyse interne, le souci de quête de quelque originalité est *quasi* inexistant. Si le tag est assimilable également à un sceau, il est soumis à un procès qui le fait varier au long de la quête du maintien d'une originalité reconnaissable au sein de son contexte relationnel. Rien de tel ici : tracée en majuscule d'imprimerie, la devise est reproduite, copie fidèle d'un original que le graffiteur n'a sans doute pas conçu et qui appartient à la sphère publique. Ce qui est remarquable dans le témoignage des informateurs, c'est leur tolérance et une forme de connivence minimale face aux maculations graffitiques : quand ils interprètent une trace, c'est sous la forme du syllogisme, non de la lecture d'un énoncé; par exemple à la vue du graffiti *Toulouse*, l'un a dit « tiens, ceux du Toulouse sont passés ici ». Tolérance et connivence ne constituent pas ici un groupe d'initiés formé de particuliers, mais une collection d'individus singuliers.

À qui s'adressent ces graffitis de devise? Reprenons les fragments de résultats.

Seule la censure (*cf. supra*) révèle un co-énonciateur, imprévu sans doute du scripteur.

Comment le destinataire, s'il est visé, peut-il reconstituer le savoir du réseau d'interconnaissances pour identifier derrière le nom propre la référence désignée par le graffiti? En effet, si ce dernier témoigne d'un événement, le caractère allusif de la date en rend l'identification très difficile, sinon impossible.

De plus, dans un espace saturé les graffitis se superposent : le

résultat est peu lisible, surtout à distance. Il importe donc peu aux scripteurs, non seulement de se faire lire d'un pair, mais tout simplement de se laisser identifier, ce qui constitue un second temps du procès d'anonymation du graffiteur.

Du reste, l'absence de biffure montre qu'il n'y a pas visée d'un allocataire distinct du scripteur qui serait susceptible de lire la graphie fautive; en outre elle montre qu'il n'y a pas d'interdit externe qui soit intégré dans la préméditation de l'énoncé.

Cependant, les graffitis de devise ne sont pas pour autant des écrits *pour soi* comme c'est le cas du brouillon. Ils présentent, certes, avec lui des différences notables. Ce dernier, en effet, offre un espace d'élaboration strictement privé, où le scripteur entreprend d'écrire en toute impunité et parsème la page d'indications procédurales à son seul usage; l'indication de prise en charge par la signature, ou par tout autre marquage identitaire, n'a de pertinence que pour un allocataire. Or, ces graffitis appartiennent à un espace public, de plus ils ne comportent pas de signe métadiscursif, de code singulier au bénéfice exclusif du scripteur.

Cet écrit est donc un écrit *pour personne*, instance symétrique de l'*alibi* du signataire.

Il est un écrit doté d'une fonction singulière, énigmatique, dans un espace public qu'il subvertit, s'affrontant à l'interdit communautaire qui condamne cette pratique. En quoi ces graffitis de devise sont-ils « exposés »? Confrontons-les aux trois critères élaborés par B. Fraenkel (Fraenkel, 2000 : 233-234). Ils sont *visibles*, en effet, de par leur situation physique qui semble délibérée. Quant à leur fonction, seuls les écrits qui « font savoir », nécessitent la *lisibilité*, particulièrement les rares graffitis de louange qui manifestent sans équivoque le critère de la *publicité* : pouvoir être lus. En revanche, les graffitis qui « font preuve » ne manifestent qu'une forme affaiblie de visibilité dans un espace public : à la différence de l'affichage des lois dans la Grèce ancienne, il ne suffit pas seulement de voir les devises sans avoir à les lire pour qu'elles prennent le sens que leur prêtent leurs auteurs : à l'inverse, le sens provocateur qui leur est attribué est généralement le produit des seuls interprétants. Les graffitis de devise, les plus nombreux, sont donc des écrits *problématiquement* exposés.

### c) Le sujet

S'il importe donc peu aux scripteurs de se faire lire d'un pair, de se faire reconnaître d'un groupe, l'essentiel est donc bien la *scripture*, la manifestation du modèle au travers de l'*acte* de sa réalisation en un présent absolu, un passage à l'acte. Cet acte est stéréotypé et autonomisé, proche d'un automatisme. Il s'agit d'exprimer le Modèle, le nom.

Le scripteur ne signe généralement pas le graffiti de devise. De même qu'un témoin, graffiteur sans doute, disait des graffitis « ça se fait! », pour ne pas me dire « je l'ai fait », de même le scripteur se donne littéralement un *alibi*, ne se manifestant comme sujet que dans la contradiction entre sa gestualité singulière et la dépersonnalisation de la capitale d'imprimerie. Ce qui se décline

- par son mode particulier d'investissement de l'espace, la forme donnée au texte selon la contention ou l'expansion, la présence ou l'absence de limite périphérique, par l'altération éventuelle du cartouche;
- par la défaillance ou le jeu dans la sélection majuscule/minuscule, lettre d'imprimerie/cursive;
- par le modelé et/ou l'étirement des lettres.

Le tracé, la forme globale, ne constituent donc pas une représentation conventionnelle du sujet<sup>30</sup>; ils entretiennent avec lui une relation de contiguïté, mais ils en sont l'empreinte anonymée qu'a laissée son geste contrarié, effacement qui annonce celui, à venir, du recouvrement de sa signature sous celle des autres<sup>31</sup>. Sa main a été le capteur sismique de la rencontre du Modèle avec la paroi, rencontre qui a institué le support. Point de divergence avec l'écrivain, le graffiteur n'est pas affecté par l'inhibition de la page blanche :

Je m'oblige à m'installer devant ma machine. Aucune idée. Sentiment de paralysie [...] Trois jours après, la page est toujours blanche. Je commence à taper. La première phrase. Elle ne me plaît pas, je la biffe, j'en tape une autre... (Horst Bienek, cité par A. Grésillon).

30. Par sujet, j'entends ici celui qui est affecté par l'inconscient, lequel se révèle particulièrement dans la pratique paradoxale étudiée ici.

31. Pour J. Lacan, l'indice qui transforme le signe, qui dénote un objet, en signifiant, qui représente le sujet, est précisément celle de l'effacement. Il prend pour cela l'exemple de la trace de pas de Vendredi sur le sable, signe de la présence d'un être quelconque, elle ne devient le signifiant du futur compagnon de Robinson dès lors qu'elle apparaît dissimulée (cf. *L'identification*, séminaire non publié).



Il n'y a pas attente d'un canevas narratif, recherche d'une esthétique de la mise en mot. S'impose l'évidence d'un modèle qui l'a captivé et dont il se fait *médium*. Il n'y a pas affrontement à un vouloir contradictoire et préexistant, obstacle ou volonté qui puissent s'opposer à la décision d'écrire, qu'il s'agisse de l'interdit institutionnel et social, de quelque programme à concevoir préalablement... Il ne reste éventuellement qu'à préméditer l'empan de l'espace graphique avant de se soumettre à l'impératif catégorique de l'exécution fidèle et valide du Modèle, semblant l'impression répétitive d'un sceau.

L'injonction est telle qu'un *même* scripteur se soumet à la répétition du *même* item sur la même paroi. Inversement *plusieurs* scripteurs se soumettent à la contrainte de reproduire le *même* Modèle, sorte d'unisson à plusieurs mains.

Les graffitis de devise appartiennent encore à la tradition iconique, mais le changement de modèle, la copie du nom, en lieu et place de sa référence, leur font anticiper les « nouveaux » graffitis par certains aspects (pseudonyme, homogénéité sociale). Comme beaucoup de graffitis, mais sans doute plus que d'autres, ils relèvent d'un acte pur, menant la logique de l'expression à l'extrême où elle se renverse : affirmation identitaire radicale, cet acte ne fait paraître son auteur que pour le masquer et le faire disparaître, le faisant échapper au jeu de séduction et d'intimidation où se négocie la reconnaissance imaginaire.

**En annexe :** voir photos ci-après

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUGER Anne-Sophie (1987), *Graffiti marins du Val de Seine*, Catalogue de l'exposition.

BASH Louis (1978), « Graffiti navals grecs », *Le petit perroquet*, n° 22, Grenoble.

BIASI Pierre-Marc de (2000), *La génétique des textes*, Paris, Nathan.

BILLIEZ Jacqueline (1998), « Littérature de murailles urbaines », in V. Lucci (dir.) *Les écrits dans la ville. Sociolinguistique d'écrits urbains : l'exemple de Grenoble*, Paris, L'Harmattan.

- BOUDON Pierre (1999), « Catégoriser la forme spatiale. Approche sémiotique de la catégorie de *l'aspect* dans la formation du territoire », *Visio*, volume 4, n° 2.
- CHRISTIN Anne-Marie (1995), *L'image écrite - la déraison graphique*, Paris, Flammarion.
- DERYCKE Marc (1993), « L'illettrisme dans la batellerie » in B. Fraenkel (éd.), *Illettrismes, variations historiques et anthropologiques*, Paris, Centre G. Pompidou, B.P.I.
- (1995), « Paroles au fil de l'eau, paroles au long cours », *Tradisis*, Strasbourg, CNRS.
- (2000), « Les graffiti bateliers : l'image à la lettre » in B. Duborgel (dir.), *Figures du graphein*, Publications du CIEREC, Saint-Étienne, Université Jean Monnet.
- (2001), « D'un bord à l'autre : entre Modèle et graffiti, la bascule du nom », *Le gré des langues*, n° 16, Paris, L'Harmattan.
- (à paraître) « Graffiti et dynamique des enveloppes » Colloque *Sémio 2001*, Limoges.
- (à paraître) « Le Pardon de la batellerie et les figures du bateau », in S. Mouglin (dir.), *Les dévotions populaires*, Reims, CEPLECA/Université Champagne-Ardenne.
- DROISSART-BOURDON Éliane (1990), « Marinière, ma vie, ma profession », *Les cahiers du Musée de la Batellerie*, n° 26, A.M.B.A., Conflans-Sainte-Honorine.
- FRAENKEL Béatrice (1992), *La signature - genèse d'un signe*, Paris, Gallimard.
- (2000), « Villes plurilingues, villes polygraphes », in L.-J. Calvet et A. Moussirou-Mouyima (éds), *Le plurilinguisme urbain*, Paris, Institut de la francophonie - Didier.
- (2001), « Graffiti : un mauvais genre? », in J.-L. Poueyto (éd.), *Illettrisme et cultures*, Paris, L'Harmattan.
- GRÉSILLON Almuth (1994), *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France.
- LACAN Jacques, *Le séminaire - Livre IX : L'identification*, non publié
- LE SUEUR Bernard (1984), *Batelleries et bateliers de France, histoire illustrée de la navigation intérieure*, Roanne, Horvat.
- (1996), *La « Grande batellerie ». 150 ans d'histoire de la Compagnie générale de navigation*, La Mirandole/Musée de la Batellerie, Conflans-Ste-Honorine.

LEVI-STRAUSS Claude (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

LOPEZ Fabienne (1999), « À la périphérie des villes : des traces écrites d'une communication intra-groupe », *Lidil*, n° 19, Grenoble.

MILLET Agnès (1998), « Les figures de l'écriture : contours, déplacements et métamorphoses des écrits licites », in V. Lucci (dir.), *Les écrits dans la ville. Sociolinguistique d'écrits urbains : l'exemple de Grenoble*. Paris, L'Harmattan.

POUEYTO Jean-Luc (2001), « Graffiti Manouches », in J.-L. Poueyto (éd.), *Illettrisme et cultures*, Paris, L'Harmattan.

WATEAU Fabienne (1989), « "Gens de l'eau", structure familiale de la batellerie artisanale du Nord de la France », *L'ethnologie française*, XIX, 4, Paris.

WILLIAMS Patrick (1993), *Nous, on n'en parle pas - Les vivants et les morts chez les Manouches*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

ZONABEND Françoise (1977), « Pourquoi nommer? », in C. Lévi-Strauss (dir.), *L'identité*, Paris, Grasset.

— (1995), « Temps et contretemps », *Autrement*, n° 147, Paris.



photo 1



photo 2



photo 3



photo 4



photo 5



photo 5 bis