

JEAN BAUDRILLARD

KOOL KILLER.  
LES GRAFFITI DE NEW YORK  
OU L'INSURRECTION PAR LES SIGNES

DE LA PRODUCTION A LA REPRODUCTION: L'ESPACE-TEMPS DU CODE

N'importe quelle grande ville est aujourd'hui à l'image du monde entier — espace homogénéisé sous le signe de la coexistence pacifique, et en même temps espace de la discrimination des ghettos du Tiers-Monde. La ville, l'urbain, c'est en même temps un espace-temps neutralisé, homogénéisé, un espace-temps de l'indifférence, et celui de l'approfondissement des différences, de la ségrégation croissante des ghettos urbains, de la relégation des quartiers, des races, de certaines classes d'âge: l'espace morcelé des signes distinctifs. Chaque pratique, chaque instant de la vie quotidienne est assigné par de multiples codes à un espace-temps déterminé. Les ghettos raciaux à la périphérie ou au coeur des villes ne sont que l'expression limite de cette configuration de l'urbain: un immense centre de triage et d'enfermement où le système se reproduit non seulement économiquement et dans l'espace, mais aussi en profondeur, par la ramification des signes et des codes, par la destruction symbolique des rapports sociaux.

Il y a une expansion horizontale et verticale de la ville, à l'image du système économique lui-même. Mais il y a une troisième dimension de l'économie politique — celle de la forme signe, celle de l'investissement, du quadrillage et du démantèlement de toute socialité par les signes. Contre celle-ci ni l'architecture ni l'urbanisme ne peuvent rien, car ils

procèdent eux-mêmes de ce nouveau tour pris par l'économie générale du système. Ils en sont la sémiologie opérationnelle, l'instrument politique de cette opérationnalisation de la ville par les signes.

La ville fut en priorité le lieu de production et de réalisation de la marchandise, de la concentration et de l'exploitation industrielle. Elle est en priorité aujourd'hui le lieu d'exécution du signe comme d'une sentence de vie et de mort.

Nous n'en sommes plus à la ville des ceintures rouges des usines et des périphéries ouvrières. Dans cette ville-là s'inscrivait encore, dans l'espace même, la dimension historique de la lutte de classes, la négativité de la force de travail, une spécificité sociale irréductible. Aujourd'hui l'usine, en tant que modèle de socialisation par le capital, n'a pas disparu mais elle cède la place, dans la stratégie générale, à la ville entière comme espace du code. La matrice de l'urbain n'est plus celle de la réalisation d'une *force* (la force de travail), mais celle de la réalisation d'une *différence* (l'opération du signe). La métallurgie est devenue sémiurgie. La loi de la valeur existe bien toujours, mais elle a changé de terrain. De la loi de la valeur selon les économistes, ou selon Marx —loi des équivalences quantitatives, de l'équivalent général et de la plusvalue—, elle est devenue la loi de la valeur selon Saussure: chaque terme d'un système n'a de valeur que dans sa relation aux autres, à tous les autres, aucun terme n'a de valeur en soi, la valeur naît de la commutabilité totale des éléments, la valeur est à géométrie variable selon le code: structurale. C'est cette loi linguistique et structurale de la valeur —son modèle est celui du signe linguistique— qui nous régit aujourd'hui, et elle correspond à un élargissement fantastique de la loi de la valeur économique.

Ce scénario de l'urbain comme ensemble fonctionnel où chaque terme, les hommes comme les choses, les institutions comme les espaces, est codé selon sa valeur/signé, on le trouve matérialisé dans les villes nouvelles —directement issues de l'analyse opérationnelle des besoins et des fonctions/signés. Tout y est conçu, projeté et réalisé sur la base d'une définition analytique: habitat, transport, travail, loisir, jeu, culture— autant de termes commutables sur l'échiquier de la ville, dans un espace homogène défini comme environnement total. C'est là où la prospective urbaine rejoint le racisme, car il n'y a pas de différence fondamentale entre le fait de parquer les gens dans un espace homogène appelé ghetto sur la base d'une définition raciale et celui de les homogénéiser dans une ville nouvelle sur la base d'une définition fonctionnelle de leurs besoins. C'est la même logique qui joue, le même principe de détermination par le code.

La ville n'est plus le polygone politico-industriel qu'elle a été au 19ème, elle est le polygone des signes, des media, du code. Du coup, sa vérité n'est

plus dans un lieu géographique, comme l'usine, où même le ghetto traditionnel. Sa vérité, l'enfermement dans la forme/signe, est partout. C'est le ghetto de la télévision, de la publicité, le ghetto des consommateurs/consommés, des lecteurs lus d'avance, des décodeurs encodés de tous les messages, des circulants/circulés du métro, des amuseurs amusés du temps de loisir, etc. Chaque espace/temps de la vie urbaine est un ghetto, et tous sont connectés entre eux. La socialisation aujourd'hui, où plutôt la désocialisation passe par cette ventilation structurale à travers les multiples codes. L'ère de la production, celle de la marchandise et de la force de travail, équivaut encore à une solidarité du procès social jusque dans l'exploitation — c'est sur cette socialisation, en partie réalisée par le capital lui-même, que Marx fonde sa perspective révolutionnaire. Mais le temps de la reproduction, c'est celui du code, celui de la dispersion, de la commutabilité et de l'échangeabilité totale des éléments. La solidarité historique du procès de production a disparu: solidarité de l'usine, du quartier et de la classe. Désormais, tous sont séparés et indifférents sous le signe de la télévision et de l'automobile, sous le signe des modèles de comportement inscrits partout dans les media où dans le tracé de la ville. Tous alignés dans leur délire respectif d'identification à des modèles directeurs, à des modèles de simulation orchestrés. Tous commutables comme ces modèles eux-mêmes. C'est l'ère des individus à géométrie variable. Mais la géométrie du code, elle, reste fixe et centralisée. C'est le monopole de ce code, partout diffus dans le tissu urbain, qui est la forme véritable du rapport social.

Car on peut envisager que la production, la sphère de la production matérielle, se décentralise, et que prenne fin la relation historique entre la ville et la production marchande. Le système peut se passer de la ville usinière, productrice, espace/temps de la marchandise et des rapports sociaux marchands. Il y a des signes de cette évolution. Mais il ne peut se passer de l'urbain comme espace/temps du code et de la reproduction. Car la centralité du code est la définition même du pouvoir aujourd'hui: l'urbain (et non plus la ville) comme centralité du code.

De même, on peut envisager que la production prenne la forme de l'autogestion, c'est certainement sa forme accomplie et le système peut fort bien s'en accommoder — mais il ne le peut pas dans la sphère des signes et du code. Là, le monopole doit rester absolu. Le système peut transiger sur les usines, pas sur l'O.R.T.F. La discrimination entre émetteurs et récepteurs, entre producteurs et consommateurs de signes doit rester totale, car c'est là aujourd'hui qu'est la véritable forme de la domination sociale.

## LES GRAFFITI

D'où la tentation de définir comme politiquement essentiel tout ce qui s'attaque aujourd'hui à ce pouvoir sémiurgique urbain, à cette sémiocratie, à cette forme nouvelle de la loi de la valeur.

C'est dans ce sens qu'on peut interpréter la soudaine irruption des graffiti sur les murs, sur les bus, sur les rames du métro de New-York, ainsi que l'éruption des murs peints sauvages dans les ghettos de Chicago, de Boston, du Bronx etc. Je suis allé à New-York en janvier 1972, il n'y avait alors que les *City Walls*, de grands murs peints, dans Manhattan même, sous la direction d'une association d'artistes — disons une forme nouvelle de *design* urbain de grande envergure. Mais ce qui s'est passé depuis est tout différent. C'est depuis le printemps dernier que s'est mise à déferler sur New-York une vague de graffiti qui, partis des murs et des palissades des ghettos, ont fini par s'emparer des métros et des bus, des camions et des ascenseurs, des couloirs et des monuments, les couvrant tout entiers de graphismes rudimentaires ou sophistiqués, dont le contenu — c'est là une caractéristique importante, nouvelle dans son ampleur — n'est ni politique ni pornographique: ce ne sont que des noms, des surnoms souvent tirés des comics underground: DUKE SPRIT SUPERKOOL KOOLKILLER ACE VIPERE SPIDER EDDIE KOLA etc., suivis du numéro de leur rue: EDDI 135 WOODIE 110 SHADOW 137 etc., ou encore d'un numéro en chiffres romains, indice de filiation ou de dynastie: SNAKE I SNAKE II SNAKE III etc. jusqu'à cinquante, selon que le nom, l'appellation totemique est reprise par de nouveaux graffiteurs.

Tout cela est fait au *Magic Marker* ou à la bombe, qui permet des inscriptions d'un mètre de haut ou plus sur toute la longueur d'un wagon. Les jeunes s'introduisent de nuit dans les dépôts de bus et de métro, et jusqu'à l'intérieur des voitures, et se déchainent graphiquement. Le lendemain, toutes ces rames traversent Manhattan dans les deux sens, couvertes de graffiti. On les efface (c'est difficile), on arrête les graffitistes, on les met en prison, on interdit la vente des markers et des bombes, rien n'y fait, ils en fabriquent artisanalement et recommencent toutes les nuits.

Le mouvement est pratiquement terminé aujourd'hui, au moins dans cette violence extraordinaire. Il ne pouvait être qu'éphémère, et d'ailleurs il a beaucoup évolué en un an d'histoire. Les graffiti se sont faits plus savants, avec des graphismes baroques incroyables, avec des ramifications de style et d'école sans doute liés aux différentes bandes qui opéraient. Ce sont apparemment toujours des jeunes noirs ou porto-ricains qui sont

à l'origine du mouvement. Les graffiti sont particuliers à New-York. Dans d'autres villes à fortes minorités ethniques, on trouve beaucoup de murs peints sauvages, oeuvres improvisées et collectives de contenu ethno-politique, mais peu de graffiti. Peu de ces murs peints par contre à Haarlem. Sans que cette distribution s'explique bien clairement.

Une chose est sûre: c'est que les uns comme les autres sont nés après la répression des grandes émeutes urbaines de 66/70. Offensive sauvage comme les émeutes, mais d'un autre tipe et qui a changé de contenu et de terrain. Type nouveau d'intervention sur la ville, non plus comme lieu du pouvoir économique et politique, mais comme espace/temps du pouvoir terroriste des media, des signes et de la culture dominante.

Revenons d'abord sur le contenu des graffiti dans la perspective de cette nouvelle définition de la loi de la valeur. Commutabilité totale des éléments dans un ensemble fonctionnel chacun ne prenant de sens que comme terme structurel variable selon le code. La révolte radicale dans ces conditions, c'est en effet de dire: «J'existe, je suis un tel, j'habite telle ou telle rue, je vis ici et maintenant». Sortir de la combinatoire des termes, non pas pour reconquérir une position déterminée, une identité impossible de toute façon, mais pour retourner l'indétermination contre le système qui vous l'impose, retourner l'indétermination en extermination. Car SUPRBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136 ça ne veut rien dire, ce n'est même pas du nom propre, c'est du matricule symbolique, fait pour dérouter le système commun des appellations. Ces termes n'ont aucune originalité: ils viennent tous de la bande dessinée où ils étaient enfermés dans la fiction, mais ils en sortent explosivement pour être projetés dans la réalité comme un cri, comme interjection, comme anti-discours, comme refus de toute élaboration syntaxique, poétique, politique, comme plus petit élément radical imprenable par quelque discours organisé que ce soit. Irréductibles de par leur pauvreté même, ils résistent à toute interprétation, à toute connotation, et ils ne dénotent rien ni personne non plus: ni dénotation ni connotation, c'est aisé qu'il échappent au principe de signification et, en tant que *signifiants vides*, font irruption dans la sphère des *signes pleins* de la ville, qu'ils dissolvent par leur seule présence.

Noms sans intimité, comme le ghetto est sans intimité, sans vie privée, mais vit d'un échange collectif intense. Ce que ces noms revendiquent, ce n'est pas une identité bourgeoise, une personnalité, c'est l'exclusivité radicale du clan, de la bande, du gang, de la classe d'âge, du groupe ou de l'ethnie, qui, comme on sait, passe par la dévolution du nom et par la fidélité absolue à ce nom, à cette appellation totémique, même si elle vient tout droit des comics underground. Cette forme d'appellation symbolique

est niée par notre structure sociale, qui impose à chacun son nom propre et une individualité privée, brisant toute solidarité au nom d'une socialité urbaine abstraite et universelle. Ces noms au contraire, ces appellations tribales ont une véritable charge symbolique: ils sont faits pour se donner, s'échanger, se transmettre, se relayer indéfiniment dans l'anonymat, mais un anonymat collectif, où ces noms sont comme les termes d'une initiation qui court de l'un à l'autre et s'échangent si bien qu'ils ne sont, pas plus que la langue, la propriété de personne.

C'est là la vraie force d'un rituel symbolique et, dans ce sens, les graffiti vont à l'inverse de tous les signes médiatiques et publicitaires, qui pourraient donner l'illusion, sur les murs de nos villes, de la même incantation. On a parlé de fête à propos de la publicité: sans elle l'environnement urbain serait morne. Mais elle n'est en fait qu'animation froide, simulacre d'appel et de chaleur, elle ne fait signe à personne, elle ne peut pas être reprise par une lecture autonome ou collective, elle ne crée pas de réseau symbolique. Plus que les murs qui la supportent la publicité est elle-même un mur, un mur de signes fonctionnels faits pour être décodés, et dont l'effet s'épuise avec le décodage.

Tous les signes médiatiques procèdent ainsi de cet espace sans qualités, de cette surface d'inscription qui se dresse comme un mur entre producteurs et consommateurs, entre émetteurs et récepteurs de signes. Corps sans organes de la ville, dirait Deleuze, où s'entrecroisent les flux canalisés. Les graffiti, eux, sont de l'ordre du territoire. Ils reterritorialisent l'espace urbain décodé — c'est telle rue, tel mur, tel quartier qui prend vie à travers eux, qui redevient territoire collectif. Et ils ne se circonscrivent pas au ghetto, ils exportent le ghetto dans toutes les artères de la ville, ils envahissent la ville blanche et révèlent que c'est elle le véritable ghetto du monde occidental.

Avec eux, c'est le ghetto linguistique qui fait irruption dans la ville, une sorte d'émeutes des signes. Dans la signalisation de la ville, les graffiti ont jusqu'ici toujours constitué le bas-fond — bas-fond sexuel et pornographique — l'inscription honteuse, refoulée, des pissotières et des terrains vagues. Seuls avaient conquis les murs d'une façon offensive les slogans politiques, propagandistes, des signes pleins, informatifs, des messages pour qui le mur est encore un support et le langage un médium traditionnel. Ils ne visent pas le mur en tant que tel, ni la fonctionnalité des signes en tant que telle. Seuls sans doute les graffiti et les affiches de mai 68 en France ont déferlé d'une autre façon, attaquant le support lui-même, rendant les murs à une mobilité sauvage, à une soudaineté de l'inscription qui équivalait à les abolir. Les inscriptions et fresques de Nanterre étaient bien ce détournement total du mur comme signifiant du

quadrillage terroriste et fonctionnel de l'espace, cette action anti-média. La preuve, c'est que l'administration a été assez subtile pour ne pas les effacer ni faire repeindre les murs: ce sont les slogans politiques de masse, les affiches qui s'en sont chargé. Pas besoin de répression: les média eux-mêmes, les média d'extrême-gauche ont rendu les murs à leur fonction aveugle. On connoit, depuis, le mur de la contestation de Stockholm: liberté de contester sur une certaine surface, interdit de graffiter à côté.

Il y a eu aussi l'offensive éphémère du détournement publicitaire. Limitée par son support même, mais déjà utilisant les axes frayés par les média eux-mêmes: métro, gares, affiches. Et l'offensive de Jerry Rubin et de la contre-culture américaine sur la télévision. Essai de détournement politique d'un grand médium de masse, mais au niveau du contenu seulement, et sans changer le médium lui-même.

Pour la première fois cependant avec les graffiti de New-York, les frayages urbains et les supports mobiles ont été utilisés avec une telle envergure, avec une telle liberté offensive. Mais surtout, pour la première fois les média ont été attaqués dans leur forme même, c'est-à-dire dans leur mode de production et de diffusion. Et ceci justement parce que les graffiti n'ont pas de contenu, pas de message. C'est ce vide qui fait leur force. Et ce n'est pas un hasard si l'offensive totale sur la forme s'accompagne d'une récession des contenus. Ceci procède d'une sorte d'intuition révolutionnaire — à savoir que l'idéologie profonde ne fonctionne plus au niveau des signifiés politiques, mais au niveau des signifiants — et que c'est là où le système est vulnérable et doit être démantelé.

Ainsi s'éclaire la signification politique des graffiti. Ils sont nés de la répression des émeutes urbaines dans les ghettos. Sous le coup de cette répression, la révolte s'est dédoublée: en une organisation politique marxiste-léniniste pure et dure et doctrinale d'une part, et d'autre part dans ce processus culturel sauvage au niveau des signes, sans objectif, sans idéologie, sans contenu. Les uns verront dans la première la véritable pratique révolutionnaire, et taxeront les graffiti de folklore. Je pense le contraire: l'échec de 70 a entraîné une régression sur l'activisme politique traditionnel, mais il a aussi obligé la révolte à se radicaliser sur le vrai terrain stratégique, celui de la manipulation totale des codes et des significations. Ce n'est donc pas du tout une fuite dans les signes, c'est au contraire un progrès extraordinaire en théorie et en pratique — ces deux termes n'étant justement plus ici dissociés par l'organisation.

Insurrection, irruption dans l'urbain comme lieu de la reproduction et du code — à ce niveau ce n'est plus le rapport de forces qui compte, car les signes ne jouent pas sur de la force, mais sur de la différence, c'est donc par la différence qu'il faut attaquer — démanteler le réseau des

codes, des différences codées par de la différence absolue, incodable, sur laquelle le système vient buter et se défaire. Pour cela il n'est pas besoin de masses organisées, ni d'une conscience politique claire. Il suffit d'un millier de jeunes armés de *markers* et de bombes à peinture pour brouiller la signalétique urbaine, pour défaire l'ordre des signes. Les graffiti recouvrant tous les plans de métro de New-York comme les Tchèques changeant les noms des rues de Prague pour dérouter les Russes: même guérilla.

#### LES CITY WALLS INCORPORATED

Malgré les apparences, les *City Walls*, les murs peints n'ont rien à voir avec les graffiti. Ils leur sont d'ailleurs antérieurs et ils leur survivront. L'initiative de ces murs peints vient du sommet, c'est une entreprise d'innovation et d'animation urbaine mise en place avec des subventions municipales. La *City Walls Incorporated* est une organisation fondée en 1969 «pour promouvoir le programme et les aspects techniques des murs peints». Budget couvert par le Département des Affaires Culturelles de la Ville de New-York, et par diverses fondations dont celle de David Rockefeller — «les donations sont déductibles des impôts». Son idéologie artistique: «*The natural alliance between buildings and monumental paintings*». Son but: «*To make a gift of art to the people of New-York*». Ou encore le projet de panneaux artistiques («*billboard-art-project*») de Los Angeles: «Ce projet fut mis en place pour promouvoir des représentations artistiques qui utiliseraient le médium *billboard* dans l'environnement urbain. Grâce à la collaboration de Foster et Kleiser (deux grandes agences publicitaires), les espaces d'affichage public sont ainsi devenues des vitrines d'art pour les peintres de Los Angeles. Ils créent un médium dynamique et sortent l'art du cercle restreint des galeries et des musées».

Bien sûr, ces opérations sont confiées à des professionnels, des artistes, regroupés à New York en consortium. Aucune ambiguïté possible: il s'agit bien d'une politique environnementale — la ville y gagne, et l'art aussi. Car ni la ville n'explose par l'irruption de l'art «à l'air libre», dans la rue, ni l'art n'explose au contact de la ville. C'est toute la ville qui devient galerie d'art, c'est l'art qui redécouvre tout un terrain de manœuvre dans la ville. Ni l'un ni l'autre n'ont changé de structure, ils n'ont fait qu'échanger leurs privilèges.

«Faire don de l'art au peuple de New-York!» Il suffit de comparer cette formule avec celle de SUPERKOOL: «*A lot of people don't like that, man, but like or not, we've made the biggest art movement ever to hit New-York City*».

Là est toute la différence. Certains des murs peints sont beaux, mais ça n'a rien à voir. Ils resteront dans l'histoire de l'art pour avoir su créer de l'espace sur des murs aveugles et nus, par la seule ligne et la couleur —les plus beaux sont toujours des trompe-l'œil, ceux qui recréent une illusion d'espace et de profondeur, ceux qui «élargissent l'architecture par l'imagination», selon une formule d'un des artistes. Mais c'est justement là leur limite. Ils font *jouer* l'architecture, mais sans briser la règle du jeu. Ils recyclent l'architecture dans l'imaginaire, mais ils conservent le sacrement de l'architecture (du support technique à la structure monumentale, et jusqu'à son aspect social de classe, puisque la plupart des *city walls* de ce type sont dans la partie blanche et civilisée des villes).

Or l'architecture et l'urbanisme, même transfigurés par l'imagination, ne peuvent rien changer, car ils sont eux-mêmes des media de masse et, jusque dans leurs conceptions les plus audacieuses, ils reproduisent le rapport social de masse, c'est-à-dire qu'ils laissent collectivement les gens sans réponse. Tout ce qu'ils peuvent faire, c'est de l'animation, de la participation, du recyclage urbain, du *design* au sens le plus large du mot. C'est-à-dire de la simulation d'échange et de valeurs collectives, de la simulation de jeu et d'espaces non-fonctionnels. Ainsi les terrains d'aventure pour les enfants, les espaces verts, les maisons de la culture, ainsi les *City Walls* et les murs de la contestation, qui sont les espaces verts de la parole.

NOUS en sommes à la deuxième phase du *design* urbain. La première a consisté dans la signalisation, dans la domestication des espaces urbains vacants et sauvages par les signes. Quadriller la jungle des villes. Hausmann premier grand prix du *design*. Ce sont d'ailleurs la répression et la police, les guerres et les occupations étrangères qui accélèrent considérablement ce processus de signalisation. Puis la circulation automobile, qui maintient les villes en quelque sorte en état de guerre permanent, et qui déstructurent la rue comme espace social (ce n'est pas un accident si elles brûlent lorsque la rue redevient espace social). Ainsi le *design*, dans un premier temps, sert à recenser la ville, à la fichier, à la marquer, à traquer jusqu'à la périphérie toutes les zones franches. C'est la phase policière. Mais dans une deuxième phase, plus «moderniste», la tâche du *design* est d'anticiper et de simuler à l'avance cette franchise à jamais perdue, celle des enfants, celle des parcours libres, celle du temps perdu, celle de la dérive, celle de l'imagination urbaine et de la révolte. Pour tout cela, on va inventer des dispositifs, des structures d'accueil, des signes/pièges, des simulacres: encore une fois, les espaces verts, les maisons de la culture, voire le théâtre dans la rue, et les *City Walls*.

Les graffiti, eux, n'ont cure de l'architecture, ils la souillent, ils

l'oublent, ils passent à travers. L'artiste mural respecte le mur comme il respectait le cadre de son chevalet. Le graffiti court d'une maison à l'autre, d'un mur à l'autre des immeubles, du mur sur la fenêtre ou la porte, ou la vitre du métro, ou le trottoir, il chevauche, il dégueule, il se superpose (la superposition équivaut à l'abolition du support comme plan, tout comme le débordement équivaut à son abolition comme cadre) — son graphisme est comme la perversion polymorphe des enfants, qui ignorent la limite des sexes et la délimitation des zones érogènes. Curieusement d'ailleurs, les graffiti refont des murs et des pans de la ville, ou des rames de métro et des bus, un *corps*, un corps sans fin ni commencement, tout entier érogénéisé par l'écriture comme le corps peut l'être dans l'inscription primitive du tatouage. Le tatouage, ça se fait sur du corps, c'est, dans les sociétés primitives, ce qui, avec d'autres signes rituels, fait du corps ce qu'il est: un matériel d'échange symbolique — sans le tatouage, comme sans les masques, le corps ne serait que ce qu'il est: nu et inexpressif. En tatouant les murs, SUPERSEX et SUPERKOOL les délivrent de l'architecture, et les rendent à la matière vive, encore sociale, au corps mouvant de la ville, avant le marquage fonctionnel et institutionnel. Finie la quadrature des murs, lorsqu'ils sont tatoués comme des effigies archaïques. Fini l'espace/temps répressif des transports urbains, quand les rames de métro passent comme des projectiles ou des hydres vivantes tatouées jusqu'aux yeux. Quelque chose de la ville redevient tribal, pariétal, d'avant l'écriture, avec des emblèmes très forts, mais dénués de sens, — incision dans les chairs de signes vides, qui ne disent même pas l'identité personnelle, mais l'initiation et l'affiliation de groupe: «*A biocybernetic selffulfilling prophecy world orgy I*», comme dit une des rares formules graffitées qui aient l'envergure d'un texte.

Il est quand même étonnant de voir ça déferler dans une ville quaternaire, cybernétique, dominée par les deux tours d'aluminium et de verre, de 400m de haut, du World Trade Center, mégasignes invulnérables en apparence de la toute-puissance du système. A cette verticalité délirante ne s'oppose aujourd'hui radicalement à New-York que les graffiti.

## LES MURS NOIRS

Il y a aussi les fresques murales des ghettos, oeuvres de groupes ethniques spontanés qui peignent leurs propres murs. Socialment et politiquement, l'impulsion est la même que celle des graffiti. Ce sont des murs peints sauvages, non financés par l'administration urbaine. Ils sont par ailleurs tous centrés sur des thèmes politiques, sur un message révolution-

naire: l'unité des opprimés, la paix mondiale, la promotion culturelle de la communauté ethnique, la solidarité, rarement la violence et la lutte ouverte. Bref, à l'inverse des graffiti, ils ont un sens, un message. Et, au contraire des *City Walls* qui s'inspirent de l'art abstrait, géométrique ou surréaliste, ceux-ci sont toujours d'inspiration figurative et idéaliste. La différence se retrouve ici entre un art d'avant-garde, savant, cultivé qui a dépassé depuis longtemps la naïveté figurative, et les formes populaires réalistes, à fort contenu idéologique, mais formellement «moins avancées» (encore que l'inspiration soit multiple, du dessin d'enfants à la fresque mexicaine, d'un art savant à la Douanier Rousseau ou à la Fernand Léger jusqu'à la simple image d'Epinal, l'illustration sentimentale des luttes populaires). De toute façon, il s'agit d'une contre-culture pas du tout underground, mais réflexive, articulée sur la prise de conscience politique et culturelle du groupe opprimé.

Là encore, certains de ces murs peuvent sembler beaux, d'autres moins. Que ce critère esthétique puisse jouer est d'une certaine façon un signe de faiblesse politique. Je veux dire que, même sauvages, collectifs, anonymes, ils portent en eux l'archétype de la signature, en ceci qu'ils sont respectueux de leur support, et du langage pictural, fût-ce pour articuler un acte politique. En ce sens, ils peuvent très vite faire figure d'oeuvre décorative, certains sont déjà incontestablement conçus comme tels, et louchent sur leur propre valeur. La plupart seront protégés de cette muséification par la destruction rapide des palissades et des vieux murs, ici la municipalité ne protège pas l'art, et la négritude du support est à l'image du ghetto. Pourtant, leur mortalité n'est pas la même que celle des graffiti, qui, eux, sont systématiquement voués à la répression policière (il est même interdit de les photographier). C'est que les graffiti sont plus offensifs, plus radicaux —ils font irruption dans la ville blanche, et, surtout, ils sont transidéologiques, transartistiques. C'est presque un paradoxe: alors que les murs noirs et portoricains, même s'ils ne sont pas signés, portent toujours virtuellement une signature, une référence politique ou culturelle, sinon artistique, les graffiti, qui ne sont pourtant que de la signature, des noms, échappent en fait à toute référence, à toute origine. Eux seuls sont sauvages, en ce que leur message est nul.

On verra d'ailleurs mieux ce qu'ils signifient en analysant les deux types de récupération dont ils sont l'objet (en dehors de la répression policière):

1. On les récupère en tant qu'art.— Jay Jacobs: «*A latterday, primitive, communal, non-elitist form of Abstract Expressionism*». Ou encore: «*Train after train roared through the station, like so many Jackson*

*Pollocks hurling down the corridors of art history*». On parle d'«artistes graffiti», d'«éruption d'art populaire, créé par les jeunes, et qui restera une des manifestations importants et caractéristiques des années 70» etc. Toujours la réduction esthétique, qui est la forme même de notre culture dominante.

2. On les interprète (et je parle ici des interprétations les plus admiratives) en termes de revendication d'identité et de liberté personnelles, de non-conformisme: «*Indestructible survival of the individual in an inhuman environment*», Mitzi Cunliffe dans le New-York Times. Interprétation humaniste bourgeoise, qui part de *notre* sentiment de frustration dans l'anonymat des grandes villes. Cunliffe encore: «*It says: I AM, I exist, I am real, I was HERE; it says; KIKI, or DUKE, or MIKE, or GINO is alive and well and living in New-York*». Très bien, mais «ça» ne parle pas ainsi, c'est notre romantisme existentiel bourgeois qui parle ainsi, l'être unique et incomparable que nous sommes chacun, et qui est broyé par la ville. Mais les jeunes noirs n'ont pas de personnalité à défendre, ils défendent d'emblée une communauté. Leur révolte récuse à la fois l'identité bourgeoise et l'anonymat. COOL COKE SUPERSTRUT SNAKE SODA VIRGIN — il faut entendre cette litanie de Sioux, cette litanie subversive de l'anonymat, l'expression symbolique de ces noms de guerre au coeur de la métropole blanche.