

GRAFFITI À LA CATHÉDRALE DE METZ

UNE POÉTIQUE DE LA VIE DE L'HOMME DU COMMUN

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions des Paraiges

- Les vitraux de Jacques Villon, Cathédrale Saint-Étienne de Metz, 2025
- Les vitraux de Jean Cocteau, Église Saint-Maximin de Metz, 2023
- Les vitraux de Marc Chagall. Cathédrale de Metz, 2021
- Les vitraux de Roger Bissière. Cathédrale Saint-Étienne de Metz, 2016
- Les vitraux de Jacques Villon. Cathédrale Saint-Étienne de Metz, 2014
- « Je décalque l'invisible » Église Saint-Maximin, les vitraux de Jean Cocteau, 2012

Aux Éditions JALON

- Jacques Villon entre la pesanteur et la grâce, 2026
- Quand l'art conduit à la grâce – Théâtre, 2025
- Parcours spirituel à la lumière des vitraux de Jacques Villon, 2025
- Abbaye de Noirlac – Des vitraux dans l'esprit cistercien (à la suite des récits sur une restauration (1975-1978) de Jean Dedieu), 2024
- Roland Andrès, le peintre et sa difficulté d'être, 2024
- « Comme dans un rêve », Jean Cocteau à Metz en 1962, 2023
- Mon ami Jean, 2022
- Les ombrageux Hercyniens, la saga des Schmid verriers, 2022

Aux Éditions Lelivredart

- L'univers de Jean-Louis Trévisse, Artiste peintre, 2008

GRAFFITI À LA CATHÉDRALE DE METZ

UNE POÉTIQUE DE LA VIE DE L'HOMME DU COMMUN

Christian Schmitt

Photographies d'Arnaud Bantquin



Éditions JALON, 2026

© 2026, Christian Schmitt. Tous droits réservés.

contact@editions-jalon.fr

ISBN 978-2-488377-14-0

Dépôt légal : septembre 2026

Introduction

La cathédrale comme livre de pierre



Entre les piliers 102 et 104.

À l'intérieur de la cathédrale Saint-Étienne de Metz, le regard du visiteur se porte naturellement vers l'élévation de l'architecture, la lumière des vitraux et l'ampleur des voûtes. Pourtant, à hauteur d'homme, sur les piliers du déambulatoire, du chevet et de la nef, une autre histoire se laisse

découvrir. Des noms, des initiales, des dates, des cœurs, des croix, des signes difficiles à identifier et quelques dessins schématiques ont été gravés dans la pierre de Jaumont. Discrets, parfois presque effacés, ces graffiti constituent les traces matérielles du passage d'hommes et de femmes dont nous ignorons le plus souvent l'identité.

La cathédrale apparaît ainsi comme un immense livre de pierre. À côté de l'histoire officielle du monument – celle de sa construction, de ses transformations, de ses évêques, de ses artistes et de ses cérémonies – s'inscrit une histoire plus modeste, fragmentaire et anonyme.

Elle ne nous est pas transmise par les archives ou par les grands récits, mais par des gestes individuels : inscrire un nom, graver une date, dessiner une maison, déclarer un amour ou manifester une révolte.

Ces inscriptions peuvent légitimement susciter une réaction de désapprobation. Graver la pierre d'un édifice religieux constitue une atteinte à un patrimoine commun et peut être ressenti comme une profanation du lieu sacré. Il ne s'agit donc pas ici de justifier ces gestes, encore moins d'encourager leur reproduction. Mais, dès lors que certaines de ces traces appartiennent à des périodes anciennes, elles deviennent aussi des documents historiques. Leur conservation et leur étude permettent de mieux comprendre les usages successifs de la cathédrale ainsi que le rapport que les visiteurs ont entretenu avec elle.

L'originalité du corpus messin tient notamment à sa localisation. Dans de nombreuses églises, les graffiti anciens apparaissent principalement sur les murs extérieurs. À la cathédrale de Metz, une grande partie des inscriptions étudiées se trouve à l'intérieur de l'édifice, principalement sur les piliers du déambulatoire et du chevet, mais aussi, pour certaines d'entre elles, dans la nef elle-même.

Le relevé fait apparaître des noms et des dates, mais également des marques lapidaires, des armoiries, des inscriptions amoureuses, des slogans et des figures plus énigmatiques. Certaines traces semblent anciennes ; d'autres appartiennent manifestement aux XX^e et XXI^e siècles.

Toutes ne relèvent cependant pas de la même catégorie. Une marque de tailleur de pierre, liée à l'organisation d'un chantier, ne possède ni la même

fonction ni la même signification qu'un nom gravé par un visiteur. Une inscription amoureuse contemporaine ne peut pas davantage être assimilée sans précaution à un graffiti ancien. Le terme générique de « graffiti » sera employé dans cet ouvrage par commodité, mais il conviendra de distinguer les marques professionnelles, les signatures, les inscriptions votives ou mémorielles, les slogans et les dessins figuratifs.

Leur datation demande également de la prudence. Lorsqu'une année accompagne un nom, elle constitue un premier indice, mais elle ne suffit pas toujours à établir avec certitude la date de réalisation de l'inscription.

L'érosion de la pierre, les superpositions et la difficulté de certains déchiffrements imposent de distinguer ce qui peut être observé de ce qui relève d'une hypothèse. Certaines propositions formulées dans cette étude demeureront donc ouvertes à la discussion.

Du mur anonyme à l'histoire de l'art

De tout temps, l'être humain a éprouvé le besoin de laisser une trace de son passage. Écrire son nom sur un mur revient à affirmer : « J'étais ici. » Mais ce geste apparemment élémentaire s'adresse aussi à celui qui le découvrira. Même lorsque son auteur a disparu, l'inscription continue de solliciter le regard d'un autre. Elle établit une relation fragile entre des personnes séparées par plusieurs années, parfois plusieurs siècles.

C'est cette puissance de la trace anonyme qui a retenu l'attention de plusieurs écrivains, photographes et artistes. Dès le début du XX^e siècle, Guillaume Apollinaire et les surréalistes se sont intéressés aux écritures spontanées, aux pictogrammes et aux signes mystérieux. Apollinaire consignait lui-même dans ses carnets différentes formes d'écriture et de dessins, notamment des hiéroglyphes, des pictogrammes et des signes cabalistiques.

À partir des années 1930, Brassai photographie systématiquement les graffiti des murs parisiens. Il y reconnaît la permanence d'un geste très ancien, comparable à celui des premières figures gravées par l'être humain.

Il comprend ainsi que l'écriture sur les murs ne relève pas toujours du seul vandalisme. Elle peut traduire un besoin profondément enraciné de laisser une empreinte et de donner une forme visible à une pensée, une émotion ou une présence.

La redécouverte des murs par les artistes contemporains est également liée à l'intérêt croissant porté aux productions populaires et anonymes. Dans la mouvance du mouvement CoBrA, Asger Jorn contribue à remettre en question la séparation traditionnellement établie entre l'art savant et l'art populaire. Il valorise les productions spontanées, la peinture non professionnelle et les dessins d'enfants, qui offrent aux artistes de nouvelles sources d'inspiration.

Jean Dubuffet accorde lui aussi une place essentielle aux formes populaires, anonymes ou marginales de la création.

Son intérêt pour l'art brut le conduit à contester la séparation entre l'art consacré et les productions de personnes étrangères aux institutions artistiques. Il s'attache à la banalité des choses et aux créations qui échappent aux normes culturelles dominantes.

À travers le graffiti, Dubuffet retrouve la présence de celui qu'il appelle « *l'homme du commun* » : non pas le héros célébré par l'histoire, mais l'individu ordinaire qui éprouve, lui aussi, le besoin de produire une forme et de s'adresser aux autres. Pour l'artiste, tout un chacun peut être concerné par l'art, voire en devenir l'acteur. Son approche remet ainsi en question une conception verticale de la culture, dans laquelle l'artiste reconnu s'adresserait à un public réduit au rôle de simple spectateur.

Les nouveaux réalistes contribueront également à modifier le regard porté sur les signes et les objets de la vie quotidienne. En considérant le monde comme un vaste répertoire de formes, ils intègrent à leur démarche artistique les affiches déchirées, les objets manufacturés, les matériaux urbains et les traces laissées dans la ville. Le graffiti peut dès lors être perçu comme l'un des éléments participant à l'élaboration de ce grand tableau du réel.

Dans ce contexte, les *ready-made* de Marcel Duchamp prennent eux aussi une signification particulière. En faisant entrer un objet ordinaire dans