HAL
open science

Esthétique propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017

Julie Vaslin

To cite this version:

Julie Vaslin. Esthétique propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017. GIS-GRALE Groupement de recherche sur l'administration locale en Europe. La transition écologique et les collectivités territoriales, Editions Le Moniteur, 2019, Droit et gestion des collectivités territoriales. hal-03104587

HAL Id: hal-03104587

https://hal.science/hal-03104587v1

Submitted on 9 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Esthétique propre

La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017

Julie Vaslin. Docteure en science politique de l'Université de Lyon. Laboratoire Triangle, UMR 5206.

Texte paru dans :

« Esthétique propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017 », in Pissaloux JL et Orange G, *Droit et gestion des collectivités territoriales, La transition écologique et les collectivités territoriales*, éditions Le Moniteur, 2019.

*

« On les appelle les taggers, la nuit ils rasent les murs équipés de feutres ou de bombes à peinture, ils affectionnent les wagons du métro. Ce ne sont plus des graffitis disent les amateurs, c'est de l'art brut. Brut peut-être, mais cher pour la RATP, qui estime que le nettoyage lui coûte quelques 35 Millions de francs par an. » (Christine Ockrent, Journal Télévisé d'Antenne 2, mars 1989)

Dès son développement en France à la fin des années 1980, le graffiti – et en particulier le graffiti *writing*, proche du mouvement Hip-hop – fait l'objet d'une double appréhension par les pouvoirs publics, les acteurs privés et les médias : les graffitis sont à la fois perçus comme des objets culturels et des dégradations. Comme le souligne Christine Ockrent dans ce lancement de reportage en 1989, leurs auteurs sont à la fois auteurs d'œuvres et auteurs de délits. Nous les désignons donc ici de façon générique comme des « auteurs de graffitis », qu'ils peignent des graffitis issus du *writing* et du mouvement Hip-hop, des pochoirs, des dessins figuratifs, des slogans politiques ou poétiques. Leur point commun : peindre ou dessiner des inscriptions dans l'espace public de manière inopinée, dans des espaces non initialement conçus pour accueillir écritures et dessins. Désordre dans certains contextes, œuvre dans d'autres, un même graffiti peut faire l'objet de labellisations contrastées en fonction des acteurs et des institutions qui s'en saisissent, mais aussi en fonction des époques. À la fin des années 1980, malgré quelques formes d'accompagnement socio-culturel de la pratique, par exemple dans les MJC, les autorités publiques concentrent essentiellement leurs actions sur la répression des graffitis, alors que les politiques culturelles de promotion du graffiti s'intensifient dans les années 2010. Cependant, quelle que soit l'époque, la permanence de cette double caractérisation est frappante, comme en témoigne ce lancement de reportage, extrait d'un journal télévisé présenté par Laurent Delahousse sur France 2, en 2007 :

« Direction Londres maintenant, où des agents de nettoyage du métro ont travaillé un peu trop. Habitués à faire disparaître les tags, pris dans leur élan, ils ont fini par effacer le graffiti d'un artiste contemporain, d'une valeur de plus de 400 000 €. Pour leur défense, le porte-parole de la société de nettoyage a déclaré que ces agents n'étaient pas des critiques d'art. »

Dix-huit ans séparent ces deux extraits de journaux télévisés et si le second s'attache davantage à souligner le prix de l'œuvre effacée qu'à évoquer le prix du travail d'effacement, la dualité du problème persiste. Elle s'exacerbe même, tant les « couacs » des municipalités se multiplient. Un article du journal *Le Monde* répertorie par exemple, en mars 2016, plusieurs cas d'effacement « par erreur » par les

services de propreté, des œuvres commandées par les services culturels d'une même ville[1]. En 2016 à Reims, les services de propreté ont effacé l'œuvre de C215 commandée par les services culturels ; en 2015 au Havre les agents municipaux avaient effacé une fresque réalisée légalement sur le mur d'un collège. En réponse à ces méprises mais aussi aux dégradations d'œuvres *in situ*, certains services culturels protègent les graffitis considérés comme des « œuvres » sous des vitres, comme l'a fait la Ville de Calais pour protéger des pochoirs de Banksy en 2015[2]. Plus simplement, on retrouve souvent au sein d'une même administration municipale, des agents chargés de l'effacement des graffitis alors que certains de leurs collègues organisent la commande publique d'œuvres dites de « *street art* ». Comment peut-il être *évident* pour les services culturels qu'un graffiti soit une œuvre d'art, alors que le même graffiti peut apparaître *évidemment* aux services de propreté comme une souillure ? Comment deux évidences contradictoires peuvent-elles cohabiter non seulement dans une même ville, mais au sein d'une même administration ?

C'est ce processus de labellisations ambivalentes des graffitis par les acteurs publics qui est étudié dans *Esthétique propre*, à partir du cas de la mise en administration du graffiti par les acteurs de la Ville de Paris, depuis 1977. Tout l'enjeu de la thèse est de comprendre comment deux définitions du graffiti, comme souillure d'abord, puis comme objet culturel, ont émergé et cohabitent encore au sein de la municipalité parisienne. Ces définitions, produites par les autorités municipales en interactions avec des acteurs privés et associatifs urbains, transforment un fait social en problèmes publics sans cesse reformulés, en fonction des configurations d'acteurs au sein desquelles ils sont énoncés et administrés.

À travers l'analyse de la construction des problèmes publics du graffiti à Paris, on explore dans le détail les coulisses de cet objet politique unique qu'est l'administration parisienne, depuis sa création en 1977. Mais plus largement, on s'intéresse aussi au processus de construction des représentations ambivalentes associées au graffiti. À ce titre, cette thèse est l'occasion d'observer les Villes comme des espaces d'innovation politique, des lieux où se construisent des problèmes publics et s'imaginent de « solutions » d'action publique. Concrètement, il s'agit donc d'identifier les acteurs et la chronologie de l'administration du graffiti et de saisir la manière dont se construit la capacité politique des acteurs municipaux à identifier, cadrer, et administrer de nouveaux problèmes publics. La démonstration portée par la thèse *Esthétique propre* s'appuie sur une enquête de terrain, menée entre 2011 et 2017 à Paris. Plusieurs dizaines d'entretiens ont été menés avec les acteurs des politiques de propreté, des politiques culturelles et touristiques, qu'ils soient publics ou privés. Ce matériau empirique est accompagné par la lecture minutieuse des archives municipales de la Ville, par quelques observations et par de nombreuses photographies de l'espace public parisien, prises tout au long de l'enquête.

À l'articulation des deux problèmes construits autour du graffiti émergent plusieurs axes de réflexion. Un premier nous permet d'interroger la transversalité des politiques urbaines. Un deuxième axe nous amène à questionner la beauté relative des espaces urbains. Un troisième axe vient éclairer les enjeux politiques et politiciens de la saisie de nouveaux « problèmes publics » par les Mairies, et un dernier ouvre la voie à une analyse de la diffusion des politiques du graffiti, de plus en plus standardisées d'une ville à l'autre.

1/ Administrer les graffitis, gouverner l'espace public : un enjeu transversal

[1] E. JARDONNET, « Du *street-art* aux musées, ces œuvres détruites par erreur », *Le Monde*, 1er mars 2016.
[2] « Calais : la protection des œuvres de Banksy par la Ville en deux questions », *La voix du Nord*, 25/12/2015.

En s'intéressant à l'évolution des dispositifs d'action publique qui ont permis à la Mairie de Paris de se saisir du graffiti, on observe d'emblée la pluralité des secteurs d'action publique concernés par cet objet. Des politiques de propreté aux politiques culturelles, en passant par les politiques d'aménagement et les politiques touristiques, la variété acteurs impliqués dans les différentes étapes de problématisation des graffitis est frappante. Cette variété est analysée dans la thèse comme une forme de gouvernement transversal du graffiti, puisque le cœur du propos consiste à démontrer qu'une continuité d'enjeux unit les politiques de propreté aux politiques culturelles. Qu'ils effacent ou qu'ils promeuvent les graffitis, les acteurs étudiés contribuent tous à façonner l'esthétique des espaces publics, l'image de la ville. Autrement dit, à la suite des travaux du géographe Antoine Fleury[3], nous proposons dans cette thèse de saisir le gouvernement[4] de l'espace public comme un ensemble de dispositifs épars, inscrits dans des secteurs d'action publique distincts, mais répondant à une même injonction, celle de rendre la ville belle. Pour cela, nous explorons les rouages de la mise en administration du graffiti dans les politiques de propreté, d'aménagement, les politiques culturelles et touristiques.

Premier espace de problématisation du graffiti, les politiques de propreté contribuent, dès le milieu des années 1980, à l'élaboration d'une définition du graffiti en termes de « souillure ». La genèse de cette définition est double. D'après la loi Paris-Lyon-Marseille de 1982[5], le Maire de Paris est privé des pouvoirs de police municipaux dont disposent ses homologues. Il n'est donc pas en mesure d'agir sur le graffiti au nom des lois qui prévoient la répression de ses auteurs : ni la loi du 29 juillet 1881 encadrant le délit d'injure publique (article 24), ni l'article 322 du Code Pénal faisant du graffiti un « dommage aux biens » ne sont des outils dont peut s'emparer la municipalité pour réprimer les auteurs de graffitis. La définition du graffiti en termes de « souillures » correspond donc, d'abord, aux ressources juridiques dont dispose la Municipalité pour agir sur lui. Dans un contexte réglementaire contraint, le recours au Règlement Sanitaire Départemental[6] et la signature, en 1999[7], d'un arrêté municipal prévoyant le repérage et l'effacement systématique de tous les graffitis par les services de propreté sont les deux outils juridiques sur lesquels le pouvoir municipal s'appuie, afin de créer un problème public local du graffiti. Ce contexte juridique est par ailleurs alimenté par la circulation internationale des modèles de répression du graffiti porté par les entreprises de transports en commun. En particulier, la RATP semble s'être inspirée au milieu des années 1980 des politiques menées par son homologue new-yorkaise, la MTA[8]. Dans le New-York des années 1970, alors que la Ville est en faillite et le métro insalubre, la MTA et les autorités municipales se saisissent du développement massif du graffiti *writing* sur les métros new-yorkais pour lancer une chasse d'ampleur contre les auteurs de graffitis. Largement médiatisée, cette poursuite juridique et sanitaire des auteurs et de leurs graffitis contribue à mettre en scène la reprise en mains de la ville par les autorités métropolitaines. De façon comparable, mais dans un tout autre contexte, la RATP et la SNCF investissent à la fin des années 1980 la question du graffiti dans un contexte de rapprochement des questions de propreté et de sécurité dans les réseaux ferrés. Construit comme emblème du « sentiment d'insécurité », le graffiti devient l'objet privilégié des élus locaux pour

[3] A. FLEURY, *Les espaces publics dans les politiques métropolitaines : réflexions au croisement de trois expériences : de Paris aux quartiers centraux de Berlin et Istanbul*, Thèse pour le doctorat de géographie de l'université Paris 1, 2007.
[4] M. FOUCAULT, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, EHESS, Gallimard, Seuil, 2004.
[5] Loi n°82-1169 du 31 décembre 1982 relative à l'organisation administrative de Paris, Marseille, Lyon et des établissements publics de coopération intercommunale, dite loi PML.
[6] *Règlement sanitaire départemental de Paris*, en vigueur depuis le 23 novembre 1979, article n°99.
[7] Arrêté du 15 octobre 1999 du Maire de Paris relatif à l'élimination des graffiti sur les immeubles parisiens.
[8] J. AUSTIN, *Taking the train. How graffiti art became an urban crisis in New York City*, New York, Columbia University Press, 2001.

mettre en scène, à travers les politiques de propreté, leur capacité à devenir les « patrons de la sécurité »[9] urbaine.

Les politiques d'aménagement de la Ville de Paris contribuent également à maintenir le graffiti au rang de désordre urbain. Le « bureau des murs peints » organise la réalisation de fresques dans Paris, sur les murs-pignons aveugles des immeubles parisiens – et en particulier ans l'Est parisien. Actif pendant les années 1980 et 1990, ce bureau est encadré par des architectes et ingénieurs qui sélectionnent les artistes auteurs des murs peints, en prenant soin de tenir les auteurs de graffitis à l'écart de ces processus de sélection. Bien que marginaux, ces choix témoignent de l'illégitimité culturelle et artistique des graffitis, aux yeux des acteurs de l'embellissement de la ville mais aussi des acteurs culturels, jusqu'au début des années 2000.

Certains acteurs municipaux commencent à s'intéresser aux graffitis en tant qu'objets culturels à partir de 2010, lorsque l'élue à la jeunesse de la Mairie du 20e arrondissement lance un partenariat avec l'association Art Azoï, pour autoriser temporairement la création de fresques sur les murs de l'ancien dépôt de bus au croisement des rues de Lagny et des Pyrénées. Progressivement développés dans les politiques culturelles du 20e et du 13e arrondissement de Paris, la promotion des graffitis (alors désignés sous l'étiquette *street art* ou art urbain) ne gagne les préoccupations de la Direction des Affaires Culturelles qu'à partir de 2014, après l'élection d'Anne Hidalgo à la tête de l'exécutif parisien. Qu'ils soient réalisés sur des petits murets ou sur des façades d'immeubles, les graffitis considérés comme « artistiques » par la Ville de Paris sont promus via la commande municipale d'art public dans des espaces publics faiblement patrimoniaux et/ou pour des durées limitées. Perçu comme une art grand public, populaire, mais aussi bon marché, le *Street art* se développe ainsi, essentiellement dans les quartiers populaires de Paris.

Les politiques touristiques sont le quatrième et dernier secteur d'action publique analysé dans la thèse. Très récent, le développement de parcours « *street art* » dans Paris et dans sa métropole participe à la mise en tourisme de territoires jusqu'ici restés en marge des circuits touristiques parisiens et franciliens[10]. Emblème du « tourisme hors des sentiers battus »[11], le graffiti est désormais régulièrement promu au nom de la valeur symbolique qu'il apporte aux espaces populaires jusqu'ici peu prisés par les touristes de la capitale.

Propreté, aménagement, culture et tourisme : que nous dit la variété des secteurs d'action publique impliqués dans la mise en administration des graffitis ?

D'un point de vue socio-historique, on observe que le processus de construction des problèmes publics du graffiti n'est pas clos sur lui-même. Le « problème » se trouve régulièrement redéfini, dès que les acteurs d'un nouveau secteur d'action publique s'en emparent, reformulant à la marge tel ou tel aspect du discours municipal sur cet objet. Le passage de la souillure à la culture est lent, et implique une grande variété d'acteurs municipaux et extra-municipaux dans la création progressive de dispositifs successifs d'encadrement du graffiti. Par ailleurs, alors que de nombreux travaux ont pu analyser la construction des problèmes publics à l'échelle nationale[12], la construction du graffiti comme problème

[9] T. LE GOFF, *Les Maires, nouveaux patrons de la sécurité ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
[10] J. VASLIN, « Les espaces du graffiti dans les capitales touristiques : l'exemple de Paris et Berlin », *Echogéo*, « *Street art* », en ligne, n°44/2018.
[11] M. GRAVARI-BARBAS, M. DELAPLACE, « Le tourisme urbain "hors des sentiers battus" », *Téoros* [En ligne], 34, 1-2 | 2015.
[12] Voir J. GUSFIELD, *La culture des problèmes publics : l'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, Paris, Economica, 2009 ; E. HENRY, *Amiante. Un scandale improbable. Sociologie d'un problème public*, Presses Universitaires de Rennes,2007.

public local met en lumière la porosité des catégories d'action publique entre elles, à l'échelle municipale. L'attention portée aux acteurs de chacune des politiques publiques étudiées contribue enfin à faire du problème du « graffiti » un révélateur des interactions constitutives d'une catégorie d'action publique et de ces catégories entre elles. Autrement dit, comprendre la construction d'un problème du graffiti nous amène à non seulement questionner l'évolution des catégories d'action publique mais nous permet aussi de montrer comment un enjeu, ici l'esthétique urbaine, peut être saisi par les acteurs de plusieurs catégories à la fois.

2/ Les graffitis, contributions ambivalentes aux esthétiques de la ville

Point commun des dispositifs étudiés dans différents secteurs d'action publique, l'esthétique urbaine est au cœur des préoccupation des acteurs parisiens qui administrent le graffiti. Qu'il s'agisse de l'effacer pour entretenir l'esthétique d'une ville aux murs immaculés ou bien de le promouvoir pour créer l'esthétique alternative de quartiers populaires de plus en plus attractifs, les graffitis sont jugés plus ou moins désirables par les pouvoirs publics en fonction des lieux où ils se déploient.

La différence entre un graffiti acceptable et un graffiti inacceptable dans l'espace urbain nourrit nos questionnements tout au long la thèse. Au nom de quoi un *même* graffiti peut-il être perçu comme un désordre dans un certains contexte spatio-temporel, et perçu comme participant de la beauté d'une rue dans un autre contexte ? Autrement dit, la réflexion sur l'ordre esthétique[13] de la ville menée tout au long de la thèse se décline progressivement à travers l'analyse de la construction des perceptions localisées du « bel espace public » par les autorités urbaines.

Nos observations de terrain nous ont permis de révéler le fait que les graffitis sont davantage perçus comme « sales » dans les quartiers centraux, que dans les quartiers populaires périphériques. C'est en interrogeant les agents de la propreté de Paris sur leurs définitions d'un « espace propre » que cette première observation a émergé. D'un côté, les agents travaillant dans un arrondissement central (7e), patrimonial, peu dense et peuplé d'habitants aisés, considèrent qu'un espace propre est caractérisé par l'absence totale de souillure, la régularité et la blancheur du bâti. Dans ce contexte, le moindre graffiti apparaît comme une atteinte sérieuse à l'esthétique régulière et à la faible concentration de déchets. De l'autre, les agents travaillant dans un arrondissement périphérique (20e), très dense, au bâti irrégulier et au peuplement plus populaire, cherchent avant tout à endiguer le dépôt sauvage d'objets encombrants sur les trottoirs et à limiter le renouvellement de souillure dans les rues. Désabusés face à l'impossibilité de rétablir, par leur seul travail, l'écart esthétique qui sépare les espaces qu'ils entretiennent des espaces centraux, ils considèrent le graffiti comme une souillure plus secondaire. Ainsi, bien que le dispositif d'effacement systématique des graffitis soit le même pour l'ensemble du territoire parisien, la perception des graffitis résiduels par les agents de la propreté diffère d'un espace à l'autre : les graffitis apparaissent plus ou moins « sales » d'un quartier à l'autre.

D'autres observations nous ont, à l'inverse, permis de montrer que c'est dans les quartiers populaires que les graffitis accèdent d'abord au rang d'objets artistiques. Ce sont en effet dans les 20e et 13e arrondissements que certains acteurs, politiques et associatifs, sensibles aux esthétiques populaires, développent peu à peu le souci de les valoriser dans des espaces plus faiblement patrimonialisés. Le type de peintures promues par les mairies d'arrondissement, leurs partenaires associatifs et les artistes qu'ils

[13] La notion d'ordre esthétique se situe au croisement des travaux de Jeff Ferrell qui, étudiant les politiques d'effacement des graffitis à Boston, parle de l'« esthétique de l'autorité » revendiquée par les pouvoirs urbains, et de ceux de Philipe Artières, évoquant l'« ordre graphique » des villes à travers son travail d'histoire de la « police de l'écriture ». Voir J. FERRELL, *Crimes of style, Urban graffiti and the politics of criminality*, Boston, Northeastern University Press, 1996 ; Ph. ARTIÈRES, P. RODAK, « Ecrits et soulèvement. Résistances graphiques pendant l'état de guerre en Pologne (13 décembre 1981-13 décembre 1985), *Genèses*, 2008/1, n°70, p. 120-139.

sollicitent, ne représente cependant pas l'ensemble des formes issues des mouvements de graffiti. Les œuvres commandées sont la plupart du temps colorées, souvent figuratives, et choisies pour plaire au plus grand nombre. En conséquence, on assiste à la promotion d'une représentation sélective de la variété des formes de graffitis qui peut être lue, en creux, comme une forme d'effacement d'une part significative des formes (et des acteurs) issues de ces mouvements. Ce « rapport sélectif au populaire »[14], s'il est révélateur d'un intérêt croissant du monde de la culture légitime pour les graffitis, est aussi caractéristique de la transformation des usages de certains espaces populaires de Paris[15]. Accompagnant la mise en tourisme et le relatif embourgeoisement des quartiers populaires de Paris, la commande publique de graffitis à des auteurs professionnalisés contribue pleinement à la rénovation des identités territoriales des quartiers populaires de Paris, quitte à participer, paradoxalement, à l'invisibilisation du populaire dans ces espaces.

À travers ces observations, on rend compte de la manière dont l'ordre esthétique des quartiers parisiens est produit, suivant deux arguments. Le premier, c'est que l'ordre esthétique de la ville est d'abord *normé*, c'est-à-dire rendu conforme à une norme esthétique que les politiques de propreté contribuent à produire. La politique de propreté est fondée sur une vision du « propre » qui est aussi une définition du *bel espace public*, intimement liée aux caractéristiques esthétiques des quartiers les plus patrimoniaux, les plus centraux et les plus aisés de Paris. Dans ces conditions, le développement progressif de dispositifs d'effacement des graffitis apparaît bien comme un outil au service de la préservation de cette norme, de cette « esthétique du propre ». Le second argument, c'est que dans les espaces où la même norme esthétique de la propreté ne peut être atteinte en raison de la structure du bâti et de la densité de population, un processus de reconnaissance et de *normalisation* d'autres esthétiques urbaines a lieu. Ainsi, à défaut de pouvoir produire la même homogénéité esthétique dans les quartiers denses, au bâti hétérogène et populaires de Paris, les pouvoirs publics construisent des dispositifs qui contribuent à normaliser les « esthétiques propres » à ces quartiers, à travers l'encadrement culturel des graffitis. Enfin, les dispositifs culturels mis en œuvre sont aussi investis politiquement par des élus qui, notamment à l'échelle des arrondissements, cherchent à accroître l'attractivité des territoires qu'ils gouvernent.

3/ Administration des graffitis et *leadership* municipal

Qu'il s'agisse de la propreté pour Jacques Chirac ou de la culture dans l'espace public pour les maires des 20e et 13e arrondissements, l'administration des graffitis révèle l'importance de la maîtrise des esthétiques urbaines dans la construction d'une image de la ville et du *leadership* municipal[16].

Régulièrement caricaturé pour avoir déployé dans Paris les fameuses « moto-crottes » au cours des années 1980, Jacques Chirac a bel et bien, au-delà de cette anecdote, investi les politiques de propreté pour construire son *leadership* municipal et le mettre au service de sa carrière nationale. Élu Maire de Paris en 1977, plus de cent ans après la suppression de ce poste, Jacques Chirac travaille au début de

[14] A. COLLET, *Rester bourgeois. Les quartiers populaires, nouveaux chantiers de la distinction*, Paris, La Découverte, 2015.

[15] Comme par exemple la rue Dénoyez, dans le 20e arrondissement, que nous étudions précisément dans le chapitre 6 de la thèse.

[16] Voir W. GENIEYS, « Le leadership vu du territoire. Pour une sociologie de l'action politique des élus locaux », A. SMITH, C. SORBETS (dir.), *Le leadership politique et le territoire. Les cadres d'analyse en débat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003 ; W. GENIEYS, A. SMITH, F. BARAIZE, A. FAURE, E. NÉGRIER, « Le pouvoir local en débats. Pour une sociologie du rapport entre leadership et territoire », *Pôle Sud*, n°13, 2000 « Qui gouverne les villes ? », p. 103-119.

son premier mandat à la re-municipalisation de l'administration parisienne[17]. Fer de lance de cette municipalisation, la propreté est investie politiquement afin de rendre visible, dans toutes les rues de Paris, le travail de cette nouvelle administration. Habillement des agents en costumes verts, création d'un logo de la direction et campagnes massives d'affichage viennent au service de la stratégie de communication municipale autour de la propreté. En étudiant attentivement cette communication[18], on constate que les politiques de propreté sont régulièrement présentées comme une manière, pour la Mairie, de maintenir l'ordre dans la ville : ordre sanitaire mais aussi ordre esthétique. Développé à la fin des années 1980 et systématisé à la fin des années 1990 par l'administration Tibéri, l'effacement des graffitis s'ancre dans cette logique d'investissement politique de la propreté. Politique éminemment esthétique, l'effacement des graffitis est par ailleurs, construit, médiatiquement, comme l'emblème de la lutte contre le « sentiment d'insécurité ». Autrement dit, pour le Maire de Paris, effacer les graffitis permet de mettre en scène auprès de ses administrés sa capacité de maintien de l'ordre, alors même que ses pouvoirs en la matière restent très limités.

Alors que leurs pouvoirs sont sensiblement accrus après l'élection de Bertrand Delanoë en 2001, certains Maires d'arrondissements investissent eux aussi le problème du graffiti pour construire leur *leadership* territorial. Au tournant des années 2010, la Maire du 20e arrondissement et le Maire du 13e arrondissement expérimentent quelques dispositifs d'encadrement culturel du graffiti. Passant outre le travail de moins en moins régulier de la commission pour l'art ans la ville à la fin du mandat de Bertrand Delanoë, ces deux élus profitent du ralentissement des politiques centralisées d'art public pour développer, localement, leurs propres dispositifs : les « murs à programmation » (cimaises éphémères) du 20e arrondissement et les fresques géantes du 13e deviennent progressivement de nouvelles curiosités dans ces espaces parisiens souvent réduits à leur identité populaire (20e) ou à leur urbanisme de barres (13e). La communication qui accompagne ces dispositifs est particulièrement forte dans le 13e arrondissement dont le Maire, Jérôme Coumet, est régulièrement présenté comme un passionné d'art contemporain et d'art urbain. La mise en scène de son amitié avec le galeriste de *street art* Mehdi Ben Cheikh et la médiatisation de leurs nombreux partenariats[19] contribue à véhiculer la nouvelle image du 13e arrondissement, « musée à ciel ouvert », en même temps que celle de son Maire. Capitalisant sur l'imaginaire territorial, Jérôme Coumet se présente également comme un « bon gestionnaire » des deniers publics puisqu'il se targue de ne pas rémunérer les artistes qui créent les fresques dans son arrondissement. De façon moins marquée, son homologue du 20e arrondissement, Frédérique Calandra, s'appuie également sur ses politiques du graffiti pour asseoir sa position de maire d'arrondissement innovante dans le paysage politique parisien[20].

L'analyse des investissements politiques de l'administration du graffiti nous éclaire sur deux enjeux. À travers les « petites décisions » que sont les actions municipales sur le graffiti, les élus politisent ou dépolitisent l'action de leurs services. Ainsi, en observant l'action des maires de Paris, mais aussi de quelques Maires d'arrondissements, cette thèse nous apporte ici des éléments pour saisir les évolutions du métier d'élu local et les recompositions du pouvoir municipal à Paris. Mais plus largement, l'ensemble des dispositifs d'encadrement du graffiti contribuent en fait à rendre visible, dans l'esthétique même des espaces publics, l'exercice d'un pouvoir municipal, historiquement situé. À ce titre, la thèse

[17] De 1871 à 1977, Paris est administré par l'Etat via le Préfet de Paris. En 1975 la loi du 31 décembre, portant réforme du régime administratif de la Ville de Paris, permet la création du poste de Maire. La Ville de Paris n'est dotée d'un maire qu'à partir des élections municipales de 1977.

[18] Le travail s'appuie ici sur une lecture minutieuse de l'ensemble des bulletins municipaux publiés de 1977 à 2014.

[19] Au premier rang desquels on trouve l'événement « Tour 13 » en octobre 2013.

[20] R. D'ANGELO, « Le 20e va-t-il vraiment devenir "l'arrondissement du graffiti à Paris" ? », *Streetpress*, 17 janvier 2013, https://www.streetpress.com/sujet/72216-le-20e-va-t-il-vraiment-devenir-l-arrondissement-du-graffiti-a-paris.

apparaît ainsi comme une étude de l'esthétique du pouvoir mayoral, c'est-à-dire des incarnations concrètes, sensibles et esthétiques de l'exercice d'un pouvoir politique sur la ville. Mais le pouvoir municipal est loin de se réduire au *leadership* des élus et notre étude sur la mise en administration des graffitis le montre en explorant la variété des acteurs impliqués dans ce processus.

4/ Le graffiti, objet du gouvernement urbain, cet espace d'innovation politique

En retraçant l'histoire de la mise en administration du graffiti, nous mettons en lumière les processus par lesquels un fait social est devenu un objet du gouvernement urbain, compris comme une échelle de pouvoir relativement autonome. Précisément, en s'intéressant à la capacité des acteurs publics à s'emparer de nouveaux objets et la thèse permet de montrer que l'échelle urbaine était bien un espace d'innovation politique. Qui plus est, dans le cas de Paris on peut même parler *des échelles* du gouvernement urbain, puisque les arrondissements ont été eux aussi explorés comme des espaces d'innovation. Les « murs à programmation » créés dans le 20e arrondissement de Paris, sont un exemple de dispositif innovant repris à l'échelle de la Ville, mais aussi du Grand Paris et du Ministère de la Culture.

Au-delà du cas parisien, la standardisation des formes d'administration des graffitis est abordée dans la thèse. Une ouverture est notamment proposée vers le cas Berlinois où, bien que l'effacement des graffitis soit essentiellement porté par des acteurs privés, l'absence de graffitis dans les espaces centraux contraste avec leur promotion culturelle dans les arrondissements populaires en voie de gentrification. La multiplication des projets temporaires d'urbanisme dans lesquels les graffitis sont exposés de façon éphémère est une autre forme de standardisation des formes d'encadrement culturel des graffitis dans les villes. Du projet « Tour 13 » à Paris en 2013 à l'exposition « The Haus » à Berlin en 2015, en passant par l'exposition « Aux Tableaux » à Marseille la même année, le début des années 2010 est marqué par le développement d'un nouveau modèle de promotion culturelle des graffitis dans lequel la culture vient à l'appui d'un projet d'urbanisme. Invités temporairement à peindre dans des espaces en cours de rénovation, certains artistes interviennent ainsi d'une ville à l'autre, contribuant ainsi à diffuser leurs styles dans des projets comparables, inscrits dans des politiques similaires. À travers ces exemples, l'analyse des nouvelles formes d'encadrement culturel du graffiti peut également être lue comme une contribution à l'analyse des politiques culturelles territorialisées, en France et en Europe[21].

Cette étude sur le gouvernement urbain nous permet, enfin, de questionner la spécificité du pouvoir municipal dans les villes. La Mairie n'est pas la seule institution prise dans le gouvernement de la ville, elle est en concurrence ou collabore avec d'autres. De ce fait, les pouvoirs des acteurs publics sont limités par ces autres acteurs, eux-mêmes guidés par leurs propres logiques d'action. Schématiquement, on peut distinguer parmi eux l'État qui, par le droit, limite les compétences des acteurs municipaux ; les auteurs de graffitis eux-mêmes, qui interviennent dans l'espace public avec ou sans autorisation, créant des œuvres ou des désordres ; les entreprises privées qui cherchent à signer des marchés publics et à qui les acteurs municipaux délèguent des pouvoirs en leur confiant la mission de repérer et d'effacer les graffitis ; les acteurs du monde de l'art qui cherchent à légitimer l'action de certains auteurs de graffitis dans l'espace public et deviennent des médiateurs essentiels aux acteurs municipaux ; enfin, les habitants jouent un rôle relativement marginal mais non négligeable. Au fil des années, les relations que

[21] E. NÉGRIER, Ph. TEILLET, « Chapitre 5. La gouvernance territoriale des politiques culturelles », in R. PASQUIER, V. SIMOULIN, J. WEISBEIN (dir.), *La gouvernance territoriale. Pratiques, discours et théories*, Paris, Droit et Société, 2013.

ces acteurs entretiennent entre eux dans le gouvernement du graffiti évoluent, les configurations dans lesquelles ils agissent collectivement, changent.

Ce qui perdure en revanche, c'est l'ambition diffuse de la municipalité de rendre visible, dans la matérialité même de la ville, sa capacité à en gouverner l'espace public. En effet, même si les configurations changent, même si le problème est reformulé dans d'autres secteurs d'action publique, l'ambition d'être l'acteur *le plus* légitime à gouverner l'espace public s'exprime de manière continue dans la dimension esthétique des dispositifs mis en œuvre. Autrement dit, bien que disposant de capacités d'action contraintes, bien que pris dans des configurations changeantes, les acteurs publics investissent la dimension esthétique des dispositifs qu'ils mettent en œuvre pour affirmer visuellement leur légitimité à gouverner l'espace public et ses usages. La mise en administration du graffiti nous permet alors de révéler la manière dont le pouvoir municipal cherche à affirmer sa *plus grande légitimité* à gouverner la ville, alors même que les acteurs publics sont loin d'être les seuls à le faire. Cette conclusion, valable à Paris, mériterait d'être éprouvée dans d'autres contextes.

Conclusion

Qu'il s'agisse de les effacer ou de les promouvoir, les graffitis restent un petit objet des politiques urbaines. Pourtant, en tirant le fil de l'histoire de leur administration, *Esthétique propre* apporte des éclairages sur plusieurs enjeux structurants des politiques urbaines. Pris entre souillure et culture, les graffitis sont analysés comme un problème public construit et administré de façon transversale, malgré la forte sectorisation des dispositifs qui les encadrent. Effacés ou promus, les graffitis le sont toujours au nom de la préservation de l'esthétique des espaces urbains. De l'esthétique concrète des façades et des rues, à l'image symbolique des différents quartiers de la capitale, c'est aussi la dimension esthétique de l'exercice du pouvoir municipal qui est questionnée tout au long de la thèse. Cette thèse est enfin une contribution à l'étude du pouvoir municipal parisien. Objet administratif singulier, la Ville de Paris est explorée en tant qu'administration mais aussi en tant qu'espace politique en dialogue permanent avec les acteurs privés et associatifs du territoire. À travers une analyse socio-historique des formes de régulation de Paris, cette thèse met en lumière la capacité d'innovation politique des acteurs urbains.